ИСКУССТВО КИНО

2001

«Пианистка»

Режиссер Михаэль Ханеке

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑НТВ–МИНУС НЕ ИСКЛЮЧЕНО, ЧТО ВЛАСТЬ СДЕЛАЛА СЕРЬЕЗНУЮ ОШИБКУ, НАВЯЗАВ ЭТИКУ ГЕРОИЧЕСКОГО ПОРАЖЕНИЯ СВОИМ ОППОНЕНТАМ. *АНДРЕЙ ЗОРИН* **❑БЕЗ НЕДРЕМАННОГО ОКА ЖАКОБА КАНН ОСТАВИЛ ОТКРЫТЫМ ВОПРОС О ТОМ, ЧТО ЖЕ ЛУЧШЕ: ПРОСВЕЩЕННЫЙ И ВМЕНЯЕМЫЙ АВТОРИТАРИЗМ ИЛИ ТОРЖЕСТВО НЕОБУЗДАННОЙ ДЕМОКРАТИИ?** *ЛЕВ КАРАХАН* **❑ШЕКСПИР: МАНИЯ АНОНИМНОСТИ ЭТОТ ФИЛОСОФ ТАЙН РИФМОВАЛ СВОЮ ЖИЗНЬ С БЫТИЕМ САМОГО БОГА.** *АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ* **❑РАЗБИРАЯ ВУДИ АЛЛЕНА ОН С РАВНЫМ УСПЕХОМ МОЖЕТ БЫТЬ СИМВОЛОМ АМЕРИКИ И ЕЕ ЧИСТЕЙШИМ ОТРИЦАНИЕМ.** *ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК* **❑«КИНОТАВР»–2001: КОНКУРС И ДРУГИЕ КОШМАРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО НЕ ПРОСТО СТОИТ НА КРАЮ ПРОПАСТИ, НО И СДЕЛАЛО БОЛЬШОЙ ШАГ ВПЕРЕД.** *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑ЭНЕРГИЯ ФИЛЬМА КИНО — ЭКУМЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ОНО ПОКЛОНЯЕТСЯ ВСЕМ БОГАМ И СОЧИНЯЕТ СВОИХ.** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* **❑СЪЕМКА — ЭТО НЕ СУП ВАРИТЬ... КОГДА ВКЛЮЧАЕТСЯ КАМЕРА, ПРОИСХОДИТ ВОЛШЕБСТВО, И ОТ ТЕБЯ ОДНОЙ ЗАВИСИТ, ЧТОБЫ ЗРИТЕЛИ ОЩУТИЛИ ЭТО.** *ШАРЛОТТА РЭМПЛИНГ* **❑ДОМ ДРУЖБЫ, ИЛИ БОРДЕЛЬ ИМЕНИ ЧЕРЧИЛЛЯ ВСЕ, КТО НАЧИНАЛ ЧИТАТЬ ЭТУ ПОВЕСТЬ С ПРЕДУБЕЖДЕНИЕМ, ПОТОМ НЕ МОГЛИ ОТ НЕЕ ОТОРВАТЬСЯ.** *АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ О СЦЕНАРИИ АЛЕКСАНДРА РОГОЖКИНА*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
НТВ. Итоги

РЕПЕРТУАР

29
ЛЕВ КАРАХАН
Без демиурга

33
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Элегантный оптимизм

35
НАННИ МОРЕТТИ:
«Этот фильм собирает и развивает все мои предыдущие фильмы»

39
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Зимний путь

45
АНТОН ДОЛИН
Дорога куда

50
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
В потустороннем ракурсе

53
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Экспертиза

56
АНТОН ДОЛИН
Все течет

59
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Французский пациент

62
Н.СИРИВЛЯ
Опера нищих

КОММЕНТАРИИ

67
ДМИТРИЙ БЫКОВ
«На нашем месте в небе должна быть звезда...»

71
АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ
Аноним, потрясающий копьем

75

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Иллюзия в трех состояниях

78

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

Азбука идентичности

И М Е Н А

85

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

В.А., или Мистерии беспокойства

90

МИХАИЛ АЛДАШИН

Мы — зашоренные интроверты

Беседу ведет Лариса Малюкова

Р А З Б О Р Ы

99

Е.СТИШОВА — Н.СИРИВЛЯ

Конкурс на лучший плохой фильм

111

ДМИТРИЙ КОММ

Сумеречная зона кино

О П Ы Т

119

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

136

ШАРЛОТТА РЭМПЛИНГ:

«Во мне есть что–то от камикадзе»

Беседу ведет Шарль Тессон

Ч Т Е Н И Е

145

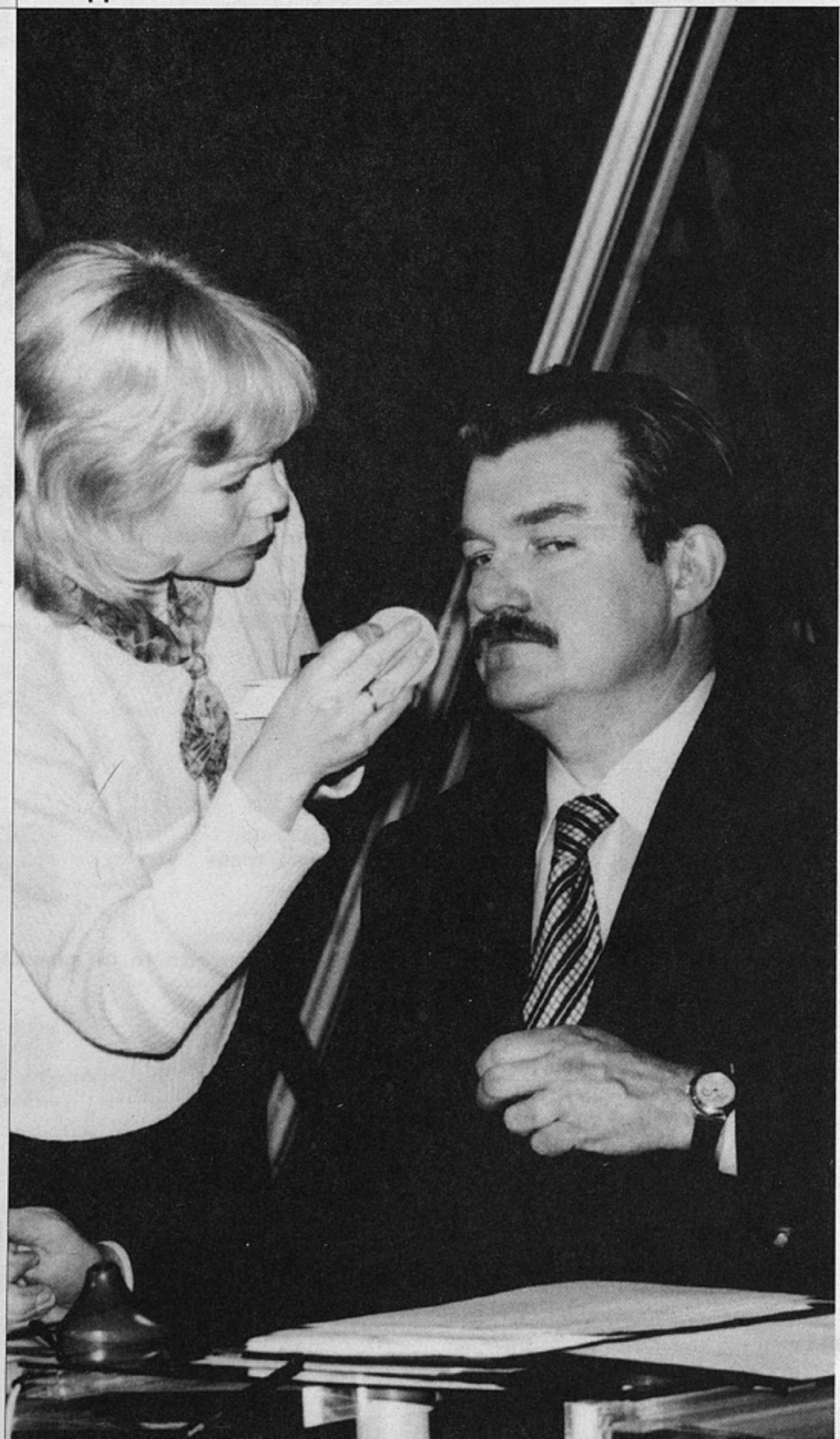
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Дом, или День поминовения

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Е.Киселев
перед эфиром

НТВ. Итоги

Вопросы анкеты были составлены заведомо тенденциозно, чтобы максимально развести сторонников и противников команды НТВ. Хотелось прояснить итоговый баланс сил. Но и «сторонники» и «противники» неожиданно объединились — всем показалась неуместной как раз тенденциозность в обсуждении событий, связанных с НТВ. Попытка жестко поставить людей по разные стороны баррикад не удалась — ни во время конфликта, ни теперь. Как видно, диктат, навязывание с какой-либо из сторон единой и неделимой правды вызывают очевидную неприязнь.

При некотором сходстве конкретных суждений ответы наших респондентов трудно сопоставить по сути. В них преобладают не групповые политические пристрастия, а сугубо индивидуальные точки зрения. Наверное, после десяти лет свободы именно так — разноголосо — и должен был прозвучать отклик на злобу дня. Или прав Вадим Абдрашитов, и мы еще просто не доросли до общества, имеющего определенное общественное мнение по актуальным вопросам современной жизни?..

1. Как вы оцениваете исторический смысл происшедшего с НТВ? Есть ли вообще значительный масштаб у этих событий, или мы были свидетелями частной внутрицеховой разборки?

2. Считаете ли вы бесславным финал борьбы за свободу слова на НТВ? Можно ли отнести скоропостижное превращение «борцов за свободу» в «могильщиков собственных коллег» (с канала «ТВ-6. Москва») к проявлению конкретных характеров в конкретных обстоятельствах? Или же дело в том, что оскандалился тираноборческий пафос как таковой?

3. Стоило ли принимать за «чистую монету» гражданскую страсть, которую демонстрировали в прямом эфире энтэвэшники и поддержавшие их Г.Явлинский, М.Горбачев, Ю.Афанасьев, Е.Яковлев и другие недавние политические звезды? Не преследовал ли каждый из них прежде всего свои личные интересы?

4. Возможна ли в обозримом будущем после прецедента с НТВ борьба за свободу и демократию «на голубом глазу», или же общество и интеллигенция прежде всего получили мощную прививку осторожности по отношению ко всяческим правозащитным инициативам?

5. Можно ли говорить о том, что Большая телерокировка (НТВ — «ТВ-6. Москва») послужила очередному (финальному для новейшего этапа российской истории?) расставанию общества с любезными ему мифами, иллюзиями и кумирами? Или, наоборот, она поспособствовала рождению новых героев и легенд? Что, в принципе, кажется вам более плодотворным и живительным для специфической российской ментальности?

Вадим Абдрашитов, ***режиссер***

Все вопросы анкеты сводятся, на мой взгляд, к следующему: как изменилось (или не изменилось) общественное мнение в России после истории на НТВ. Но именно на этот вопрос ответить труднее всего, ибо, как я полагаю, у нас пока еще нет общественного мнения.

Александр Архангельский, *литературный критик*

Если можно, я отвечу на все вопросы разом — и кратко. Потому что сами события вокруг НТВ ушли в невозвратное прошлое, а итоги этих событий уже кристаллизовались и стали очевидными. То, что случилось с самым профессиональным каналом российского ТВ 1990-х годов, драматично и в то же время поучительно.

Драматично, потому что есть политическая составляющая и в том, как он возникал и развивался, и в том, как он скукоживался и разваливался. И существовать, и не существовать качественное — и неподъемно дорогое — ТВ в нашей небогатой стране может только по воле власти, которая дает приказ финансировать заведомо убыточный (и пропорционально этой убыточности стильный) проект или дает приказ потребовать долги обратно. Разумеется, кредиты надо возвращать, а если ты брал, не считая, то не жалуйся и на свободу слова не кивай. Но и давать их нельзя по приказу сверху.

Драматично, потому что в очередной раз умные и жесткие пастыри сумели внушить овцам иллюзию, будто ради них, овец, все и происходит — борьба, сражения, героические жесты. А на самом деле так удобнее вести овец за собою, в новую овчарню — и продавать их оптом новому владельцу. Пастырь без овец никому не нужен... Единственное моральное утешение в этих обстоятельствах — сознание того, что Михаил Пономарев и его новостная служба, место которой заняли пришельцы с НТВ, в свое время точно так же вытеснили с ТВ-6 другую команду, ТСН во главе с Александром Гурновым. Схема захвата была та же самая: в течение одного дня, нахрапом, без предупреждения. А пришедший с мечом от меча и погибнет.

И все-таки случившееся не только драматично, но и поучительно. Прежде всего потому, что колосс на глиняных ногах устоять не может — и мы в этом убедились. НТВ после кризиса стало хуже ровно настолько, насколько беднее, и в то же время оно стало лучше ровно настолько, насколько стало хуже. Радужный и очень дорогой мыльный пузырь лопнул, телевизионная корзина, которая к этому пузырю была прикреплена, спустилась на грешную землю, стала ближе к той самой реальности, которую ТВ призвано отражать и которую презирало до глубины души.

Может быть, главной, хотя и скрытой, причиной тотального поражения, которое потерпело НТВ в борьбе роковой, — это его нараставшая бессодержательность, неумение и нежелание говорить с людьми о главном, о больном, о радостном, а не только о кремлевских интригах и посольских тайнах.

Что же до свободы слова... случись что серьезное, на митинг людей трудно будет вывести. Единожды солгавши, кто тебе поверит?

Б.С.Л.[1]

Уже который век принято считать, что все русские беды от одного — разрыва между народом и просвещенным обществом. В этой максиме народ всегда — нерасчленяемое целое, мутное и вязкое, но богоизбранное и животворное. А просвещенное общество, будь то кающееся дворянство или совестливое разночинство, — все сплошь рыцари без страха и упрека, проповедующие гражданские свободы и ценности отдельно взятой личности. События вокруг НТВ показали: пропасть та же, но только все в ней ровно наоборот. Последним бастионом вязкой общинности в России стала интеллигенция.

Крестьянин возделывает свой огород, везет на базар укроп, флоксы и бычка, сторожит свои владения от воров, возводит и укрепляет ограду, а если одолжил тысячу у соседа, то знает, что ее придется отдать. Все это какой-никакой, а рынок. Интеллигенция клянется в любви к рынку, но к рынку абстрактному, где-то там, за горизонтом. Любое столкновение с рынком реальным повергает интеллигенцию в замешательство. Вот, например, прогрессивная журналистка Марианна Максимовская. Не один год вела она на канале НТВ новостные программы, где среди прочего попадались сообщения из мира бизнеса. Марианна Максимовская не раз и не два произносила словосочетания «собрание акционеров», «совет директоров», «контрольный пакет», «голосующие акции». Глядя на эту умную, смелую женщину, прыгавшую с форта Байярд и задававшую собеседникам бойкие вопросы из самых разных областей экономики, можно ли бы-

[1] Автор этого текста предпочел остаться неизвестным. Он лишь уведомил редакцию, что в своем ответе использовал материал аналитической записки от 9—16 апреля 2001 года, подготовленной закрытой консалтинговой группой «Б.С.Л.-рекомендация».

ло предположить, что она совсем ничего не понимает в том, что произносит?

А вот поди ж ты. Сидит тетенька в костюме и страшно кричит на дяденьку в костюме: «По какому праву вы собираетесь менять генерального директора?!» «По праву акционеров», — тихо отвечает дяденька. «Да какое же это право, если его выбрал коллектив?!» — кричит тетенька. «Генерального директора не выбирает коллектив акционерного общества. Генерального директора назначает собрание акционеров», — сообщает дяденька. «Но ведь это же цинизм!!» — вопиет тетенька. Неужели эта тетенька — Марианна Максимовская?

Григорий Кричевский тоже не раз вел новостные программы, и ему тоже приходилось произносить без запинки словосочетания, для многих зрителей

Митинг в защиту НТВ

скрытые под загадочными аббревиатурами ОАО или ЗАО. Но вот господин Кох говорит: «Акционеры хотят знать, куда направляются инвестиции. Это нормально. Это капитализм. Теперь на НТВ будет капитализм». И Кричевский горько иронизирует: «Вы это капитализмом называете?!»

Похоже, что капитализм в представлении этих людей — это когда тебе хорошо платят и никак не нервируют. А ведь капитализм — не только возможность получать много денег, но и такая же возможность в любой момент потерять всю зарплату. Капитализм — это когда тебя, такого хорошего, выгоняют с работы не потому, что ты провинился, а потому, что больше не нужен. Есть польза дела, и ты в нее не вписываешься. Вишневый сад вырубают не затем, что купцу неприятно нюхать цветы, а затем, что он любит деньги, а они не пахнут. Капитализм — исключительно бесчеловечный, несовершенный и в высшей степени неприятный строй. Но лучший из всех возможных. И г-дам Максимовской и Кричевскому вроде бы хорошо известна эта банальность. Так что же случилось?

Ладно, Максимовская и Кричевский знали капитализм по сводкам информационных агентств. Но Дмитрий-то Дибров? Он блистательно вел игру «О, счастливчик!», в оригинале имеющую название «Как стать миллионером». Ему-то хорошо были ведомы все переживания людей, жаждущих внезапно разбогатеть: он вблизи наблюдал эти красные пятна на лицах, слышал, как пересыхало во рту у игроков. Он сочувствовал их надеждам и ловко сбивал участников игры с мысли, заманивая и провоцируя. Он стойко защищал деньги спонсора: миллионером так никто и не стал. И вдруг этот же самый человек на пресс-конференции журналистского коллектива говорит: «Господа, какие долги! Да что Газпрому эти несколько десятков миллионов?! Он же их даже не заметит!»

Вот Валерия Ильинична Новодворская, пламенная революционерка. Валерия Ильинична всегда была непримирима к чекистам, всегда ненавидела советское жулье. Что должно было произойти в ее буйной голове, чтобы выпускника восточного факультета, пошедшего работать в КГБ, и человека с повадками от-

сидевшего москонцертовского администратора она на многолюдном собрании называла светочем чего-то там прекрасного, не то мысли, не то свободы? А вот и Григорий Алексеевич Явлинский, известный либеральный экономист. При большом стечении народа он заявляет, что, будь даже у акционеров 150 процентов акций, никак нельзя им позволить посягать на святое в принадлежащем им акционерном обществе. Не дадим, не допустим! Что уж говорить о журналистах, не являющихся специалистами в экономике. Деньги? Какие деньги? Ха-ха-ха!

Кох — энтэвэшникам: «Вы как работники не обеспечили возврат кредита». (*Смех.*)

Актеры, колесящие в антрепризах, кинематографисты, пылко призывающие отечественный бизнес вкладывать деньги в отечественное кино, музыканты, ищущие и находящие спонсоров для своих концертов, журналисты негосударственных СМИ — словом, все те, кто с большим или меньшим удовольствием давно уже отряхнул с ног своих прах плановой экономики, подписывают обращения и письма против экономики рыночной. Телезрители, с удовольствием смотрящие дорогие иностранные сериалы, игры и фильмы из года в год, вдруг приходят на митинг протестовать против тех, кто дал деньги на эти сериалы, игры и фильмы. Это что все такое? Это что означает? Как это назвать? Да и есть ли в природе подходящее слово, которым можно было бы воспользоваться, не выходя за рамки приличий? Есть такое слово, граждане. Диктуем по буквам: Соломенцев, олигофрен, целина, Ильич, Аббакумов, Ленинград, индустриализация, Зимянин, мамалыга — с-о-ц-и-а-л-и-з-м.

Это не крестьяне мечтают об общине, это интеллигенция вновь и вновь разыгрывает чудесный миф о коллективном, коммунальном, общинном, братском житии. Это она призывает: «Возьмемся за руки, друзья», — крестьянину за руки браться некогда, руки нужны в хозяйстве. Кстати, Федор Шаляпин, из крестьян, говаривал: «Бесплатно только птички поют». Интеллигенции же больше нравится мысль, что птички небесные не сеют, не жнут, не собирают в житницы, скажем, лилии полевые не ткут, не прядут, а Господь наш небесный кормит их. Интеллигенция, происходя из семинаристов, поповичей и расстриг, перенесла на общественные институты всю истовость катакомб, весь пыл ранних, гонимых цезарем вероучителей. Поэтому власть — зло по определению, а цезарь — будь то Император, Генеральный Секретарь или всенародно избранный Президент — всегда Антихрист, Князь тьмы, Люцифер. Только если русские староверы размещали Антихриста на Западе (Петр съездил в Голландию, и царя там подменили), то для интеллигента Запад — обитель всего прекрасного, Царство Божие, наступившее на земле.

Сама лексика журналистов НТВ выдает семинаристское происхождение: «подвижники», «святые», «мученики за веру», «храм» (науки, знаний, искусства). К этому же примыкает культ старчества — Сахаров, Лихачев. Есть своя дева Орлеанская — В.Новодворская, мечтающая погибнуть в узилище и резво бегущая на любой костер, даже если жгут кучку мусора. Есть свои вероотступники — Миткова и Парфенов, которому в лицо так это и бросили. Есть своя Магдалина — Максимовская у креста, до конца претерпевшая с Учителем.

Все это случилось на Страстной неделе, что добавило желчи и ладану. Вся драматургия, вся образность происходящего строились на классических христианских мифологемах. Киселев с верной командой — как отроки в пещи огненной. Они уходят в катакомбы ТВ-6. Римские солдаты Коха захватывают бухгалтерию, Киселев не может сдаться, ибо он должен быть распят — так речено через пророков. Гусинский, как Яхве, невидимый, сидит в Испании. Кстати, ждали псевдо-НТВ, кричали о поддельной студии, о лжепророках, о дьявольском соблазне. Предупреждали: не поклоняйтесь пророкам ложным. Перед концом света (то есть сигнала НТВ) всегда приходят лжепророки. Тут же страх перед чужеземцами, иноверцами: Кох — немец, Йордан — «американец».

Отчего такое яростное отрицание финансовой составляющей конфликта? Оттого что царство Киселева — не от мира сего. Им говорят: вы должны нам миллиард, они отвечают: погибаем за свободу слова. Их спрашивают: где деньги-то, куда дели? Они говорят: вот они! воплотились в любовь народную! смотрите на эти толпы! на эту студию! И недаром «Глас народа» — глас Божий. Бо-

жий! Пастырь добрый Киселев. И те, кто верует в него, несмотря на свое разбойное прошлое, нынче же будут с ним в раю. А Путин, говорят, все умывает и умывает руки. Это ведь главная претензия к нему: умыл руки с Курском, с Пал Палычем, теперь с НТВ... В суд, говорит, идите — но суд-то земной. А правда светит сквозь все завесы лжи! Суд-то должен быть небесный, наперсники разврата!

Путин, по Киселеву — то Пилат, то сам Сатана, находящийся в ледяной сердцевине Дантова ада — Кремля. А от центра расходятся адовы круги, где располагаются Президентская администрация, ФЭП, фракция «Единство» в Думе и т.д. Так было не всегда: в 1996 — 1997 годах Кремль, наоборот, был царскими вратами, откуда лился сплошной свет. Для этого сознания бывает только два состояния — свет и тьма. Они легко обратимы: свет делается тьмой, тьма — светом, кто был ничем, тот станет всем.

Гусинские мученики за веру кричали, что их поддерживает половина интеллигенции. Но другая половина их не поддержала. Они кричали, что есть угроза свободе их слова. Но у другой половины, той, что в марте прошлого года проголосовала за Путина, нет вообще никакого слова. Страна изменилась кардинально, а СМИ остались такими, как пятнадцать лет назад. Другая половина общества сидит у себя на кухне с кляпом во рту. Но без правоконсервативных СМИ никаких правоконсервативных реформ не бывает. И семинаристская истерика не отменяет христианских истин: в начале было Слово. Все, кто заинтересован в реформах — и русское общество, и русский бизнес, — должны наконец уяснить это.

Владимир Вигилянский, *священник*

Несколько лет назад я написал публицистическую работу о противостоянии Церкви показу по НТВ богохульного фильма Мартина Скорсезе («Последняя грань. «Последнее искушение Христа» и споры вокруг него». М., 1998). В ней я попытался доказать журналистам светских СМИ, вставших мощной стеной на защиту либерально-атеистических ценностей от «цензурных» требований Православной Церкви не демонстрировать на НТВ скандальный фильм Скорсезе («Известия» и «Независимая газета» опубликовали за короткий срок более двадцати материалов каждая; «Московский комсомолец», «Сегодня», «Московские новости», «Общая газета», «Новая газета», «Комсомольская правда» более десяти материалов каждая), что демократия, развитие свободного общества заключаются как раз в том, чтобы уважать религиозные чувства каждого гражданина, что цивилизованное государство обязано строиться на евангельской заповеди: «Итак во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7, 12). Справедливости ради надо отметить, что два автора Александр Кабаков («Ъ-Власть», 18 ноября 1997 года) и Латавра Дуларидзе («Русская мысль», № 4173) мужественно возвысили свой голос в защиту верующих. Не случайно, что руководители ведущих конфессий страны были солидарны с Патриархом Алексием и были возмущены тем, что НТВ не прислушалось к просьбе православных верующих не показывать на общероссийском канале кощунственный фильм. В своем заявлении от 1 декабря 1997 года (кстати в «демократических» СМИ не опубликованном по цензурным соображениям) Патриарх писал: «Церковь вправе сказать со всей пастырской решительностью, что... всякий, совершивший грех оскорбления, кощунства, если не покается, понесет наказание от Бога не только в будущей жизни, но и жизни земной. Таков непреложный закон, и именно он обличает тех, кто принял решение о показе этого фильма».

Мне кажется, сегодня НТВ в некотором смысле оказалось в положении тех, против которых оно недавно выступало. Но в отличие от православных, для которых «Бог поругаем не бывает» (Гал. 6, 7), для работников НТВ надменное отношение к значительной части своих сограждан обернулось драмой.

Сложность ситуации состоит в том, что разбирательство между собой собственников НТВ, действительно, выдавалось за события мирового масштаба, но активное участие в этих событиях М.Лесина и Генпрокуратуры дали повод говорить о заинтересованности государства в уничтожении НТВ. Не исключаю, что Кремль не без удовольствия наблюдал позорный для Генпрокуратуры арест

В.Гусинского. Именно это, а не что-то другое спровоцировало спекуляции на тему зажима свободы слова. С другой стороны, пафос борцов «за нашу и вашу» свободу и борцов с наследием коммунистического прошлого как-то не совсем сочетался с тем, что в руководстве НТВ были люди, запятнавшие себя сотрудничеством с советскими карательными органами. Хочу быть правильно понятым, я не против того, чтобы эти изменившие свои взгляды люди работали или даже руководили демократическими СМИ, но я против того, чтобы они публично вершили свой идеологический и нравственный суд над другими людьми. Мне, например, очень симпатичны бывший член Политбюро КПСС N. или советский журналист-международник NN., но мне не очень приятно, когда они постоянно учат моих соотечественников, пострадавших в прошлом от действий и этого Политбюро, и той организации, которая посылала журналиста-международника за границу, нравственности, принципиальности, честности.

Итак, экономическая беспечность, политическое манипулирование и нравственная вседозволенность руководства НТВ поставили под угрозу реальные профессиональные достижения и сделали двусмысленной ту роль, которую сыграло НТВ в истории нашего телевидения. Мне было жаль смотреть как на тех сотрудников этого канала, которые были втянуты в политическую интригу и с праведным негодованием уходили, гордо подняв голову, так и на тех, кто оказался в роли «купленных» новыми хозяевами. Я очень сочувствовал журналистам в их жалобах на то, что разбивалась дружная команда, сплотившаяся во время работы над созданием нового телевидения (я сам испытал такое же чувство, когда уходил в начале 1991 года вместе с тринадцатью журналистами из «Огонька», четверо из нас были членами редколлегии журнала). Но цена этим жалобам оказалась через короткое время очень низкой, когда выяснилось, что одна команда разрушила не менее сплоченную и не менее талантливую другую команду, работавшую на ТВ-6.

Единственный урок, который мы все должны извлечь из этой истории, — журналист в сегодняшней ситуации не менее зависимый человек, чем в советские времена. Если раньше он был пешкой в руках Лаптева — Яковлева — Сулакшина слова, то сегодня он такая же пешка в руках Гусинского — Яковлева — Березовского. Если раньше за его личной жизнью тайно наблюдал, собирал досье и следил за отклонениями от генеральной линии начальник 5 отдела КГБ товарищ Ф.Д.Бобков, то сегодня то же самое делает уже советник Гусинского господин Ф.Д.Бобков. И цензура сегодня не менее жестокая, чем раньше: при уникальной вседозволенности есть темы, авторы, трактовки событий, которые никогда не могут появиться в тех или иных СМИ.

Тем не менее, повторюсь, заслуги НТВ перед отечественным ТВ неоспоримы. Оно ввело на наш экран новые интонации, которые сегодня слышны и на других каналах, новые телевизионные жанры, новые способы подачи материала, изменило в лучшую сторону подход к новостям, существенно омолодило корреспондентский корпус, расширило наше представление о теледизайне, заимствовало и творчески перерабатывало достижения зарубежного ТВ. Высокий эстетический уровень программ на НТВ заставил другие каналы соответствовать этому уровню.

Трагедия НТВ очень схожа с человеческой трагедией. Разве мы не видим рядом с нами талантливых людей, возгордившихся своими знаниями и своими способностями, но из-за своей спеси и надменности превращающихся в героев фарса?

Алексей Герман, *режиссер*, Светлана Кармалита, *сценарист*

Наше отношение к НТВ, как в анекдоте про грузина и помидор. Грузина спросили, любит ли он помидор. Грузин долго думал и ответил: «Кушать — да, а так — нет».

Игорь Золотусский, *литературный критик*

1 — 2. Внутрицеховая разборка, само собой, имела место. В компании назревал кризис (истощение идейное, уход О.Добродеева), он не мог не привести к расколу и сведению счетов.

Но главное, из-за чего она рассыпалась, — общее погружение «демократической» интеллигенции во тьму.

На чем идейно держалось НТВ? С одной стороны, на оппозиции к власти, с другой — на том, что само уже стало властью, причем властью политической, манипулирующей перемещениями наверху. Третий конек НТВ — антикоммунизм. Четвертый — ориентация на Запад. Ориентация всяческая: от игр на чеченском поле до пересоздания отечественного менталитета.

И одного — наиболее важного — не поняли идеологи НТВ: того, что Россия после ухода Ельцина неминуемо будет «подморожена». И — что еще более важно — *другого выхода* у нее *нет*. Замораживание — единственное средство от гниения, разложения и распада. И сегодня это не политическая метафора, а медицинский термин. Не оценив этого, НТВ пошло на новый виток «борьбы с тоталитаризмом».

Митинг в защиту НТВ

Вместо того чтобы поддержать государственные усилия Путина или, по крайней мере, понять, что дело не в нем, а в требовании истории, началась атака на нового президента. На его личность, на его поступки, на его прошлое.

Рост убеждения в том, что компания уже оказывает влияние на мировые дела, очень быстро привел к ослеплению и упоению собой. Я думаю, г-н Гусинский и г-н Киселев — явные жертвы этого ослепления. Что они и продемонстрировали, когда отношение власти (и зрителей!) к НТВ изменилось.

Мгновенно обнаружилась их незначительность. Такие капитан и штурман не могли отвести удар НТВ о скалы. Кораблекрушение было предсказано.

Конечно, за этим стоит полный и окончательный провал эры Ельцина. Ранний Ельцин и поздний Ельцин — это раннее НТВ и позднее НТВ. Первый на подъеме и видит цель. Второй — стремительный спуск и разбалансирование курса.

Теперь о Чечне. На первой чеченской войне (справедливой, по мнению НТВ, со стороны чеченцев и несправедливой со стороны «федералов») корреспонденты канала сидят в штабах воюющих *против России* бандитов и ретранслируют их толкование событий. Вопреки многовековой традиции, согласно которой тот, кто переходит на сторону противника и ведет — пусть словесную — войну против «своих», есть уже не свой, «свои» из НТВ пасутся в блиндажах Дудаева, Басаева и других и оттуда «мочат» этих самых «федералов». Заметьте, не русских, не «наших», а каких-то абстрактных «федералов», у которых нет ни государственной принадлежности, ни лица.

Потом, когда бандиты, уже не нуждающиеся в их услугах, начинают сажать корреспондентов в ямы, издеваются над ними и требуют за них выкуп, главный замполит НТВ г-н Малашенко (в прошлом преуспевающий работник ЦК КПСС) называет министра пропаганды Чечни Удугова (до этого торчавше-

го каждый день в эфире НТВ) Геббельсом. Он в бешенстве, ибо надо выкладывать за заложников миллионы долларов.

Что это как не компрометация верхушки НТВ?

Попробуй объясни простому человеку, что сейчас время «новых ценностей», что свобода слова, например, *выше* патриотизма (смыкание с чеченской пропагандой), он тебя не поймет. Да и любезный г-ну Малашенко рядовой американец, не знающий другого Бога, кроме свободы, не поймет тоже. Для него Америка превыше всего.

На чеченской войне, особенно второй, когда Басаев вторгся в Дагестан и посыпались общедемократические ценности — этот идейный аккумулятор НТВ, — стало ясно: они весьма далеки от того, что думает большинство населения России.

Конечно, большинство против войны, ибо там (и сейчас) погибают *наши* дети и внуки, но объятия с теми, кто убивает их, — не для него.

Свежий пример — история с Бабицким. Как бы ни были неуклюжи действия спецслужб, то якобы отдающих его в руки бандитов, то якобы ловящих по поддельному паспорту, факт есть факт: Бабицкий работал *с бандитами* и *на бандитов*. А этого никакая общечеловеческая мораль оправдать не сможет.

НТВ ринулось на его защиту против кого? Против своей армии и своего государства. И это внизу (там, где обитают непросвещенные массы) тоже не поняли.

Наконец, Путин и война на истребление с Путиным.

Несмотря на то что Путин: 1) фактически устранил с политической арены коммунистов, 2) укрепил расшатавшуюся власть (без которой государству не выжить), 3) освободился (не до конца) от наглого нажима на власть денежных мешков...

Но, стоп, денежные мешки у НТВ в почете.

Путин задел не идейные интересы Гусинского и Киселева, а их деньги.

И тут г-н Киселев на всех парах повел свой корабль на скалы.

Деньги — это святое. Денег мы не отдадим. А всем скажем, что это налет не на деньги, а на свободу. И — взбунтуем народ. И — поднимем Запад.

Народ не взбунтовался (в нищей стране кто согласится защищать толстосума?), Запад чуть-чуть приподнялся и спекся. А главари НТВ — капиталист Гусинский и его замполит Малашенко — смылись за границу.

Так завершилась великая идеологическая революция, развязанная сначала Горбачевым, а затем (по терминологии Новодворской) нашими «светильниками». Помнится, «светильником» назвал угасшего от чахотки Добролюбова Н.А.Некрасов. «Какой светильник разума угас! Какое сердце биться перестало!» — писал он. При всем моем уважении ко многим журналистам НТВ, все же «светильниками разума» я их назвать не могу.

И тут выплывает еще одна сторона вопроса. О месте журналиста и журналистики в обществе. При очевидном унижении, которое претерпели в последние десять лет литература, история, философия — одним словом, гуманитарная мысль, журналистика заняла ее нишу, превратившись из поставщика новостей чуть ли не в совесть нации. Она расставляла акценты в истории, формировала идеал и строго спрашивала с тех, кто не соответствует ему. До того строго, что в определенный момент (когда пало гусинско-киселевское НТВ) сравнялась с известными «тройками» НКВД: люди, не ушедшие с Киселевым, были объявлены «изменниками» и «предателями».

Что же говорить об остальном? О быстрой переброске войск Киселева под знамя другого финансового туза — г-на Березовского? Про фактический *налет* (только без масок) на ТВ-6 и изгнание оттуда ни в чем не повинных работников?

Как и все демократическое движение, которое в первые годы, может быть, и работало на народ, а не на себя, а в последние — исключительно на себя, НТВ в конце концов эгоистически замкнулось на себе. Оно работало на свои амбиции, на свои политические штампы и, что уж тут скрывать, на свой карман.

Знаменательным фактом стал не только уход Добродеева, но и исчезновение с НТВ самого талантливого аналитика и литератора Павла Лусканова. Лусканов был фирменной маркой НТВ, маркой его интеллигентности и способности подняться над думскими дрязгами и войной партий. И в один прекрасный день его голос (он редко сам появлялся в кадре) улетучился с НТВ.

Случилось это года два назад, и то было начало профессионального падения канала.

Раньше Лусканов и такие, как он, уравновешивали и пошлую программу «Про это», и другие шоу, рассчитанные на рейтинг, на массовый низкий вкус, а также разрастающееся словоговорение Киселева в «Итогах».

Апогея достигло самомнение последнего, когда он, полемизируя с Кохом, бросил тому в лицо: «А у меня другая репутация, чем у вас». Подразумевалось, что его реноме чище слезы ребенка.

Меж тем если Кох и не скрывал, что он циник (что делало его даже привле-

Е.Киселев и В.Шендерович

кательным), то Киселев, также будучи циником, изо всех сил притворялся праведником. Первый отталкивал от кассы второго и говорил — я отнимаю твои деньги, второй, хватаясь за те же деньги, кричал — у нас отнимают свободу!

Неужто он не знал, что ему платят из воровских сумм, что никакой «чистоты» в накоплениях его хозяина нет? Знал и принимал как status quo эту данность. Какая уж тут репутация!

Именно в силу человеческой деформации и смогли Киселев и его команда, перейдя из-под зонтика Гусинского под зонтик Березовского, выбросить на улицу собратьев по телевидению.

3. Что же касается Явлинского, Афанасьева, Е. Яковлева и других (Горбачев не в счет — он как был политическим колобком, так и остался), то я в их душах не читал, но нельзя не обратить внимание на следующее обстоятельство. Почти одновременно падает интерес к этим фигурам и к их противникам — коммунистам (впрочем, все вышеназванные товарищи тоже бывшие члены КПСС). *Им перестали верить.*

4. В том, как сформулирован этот вопрос, содержится уже и ответ.

5. Специфика российской ментальности определена, в частности, Пушкиным. Говоря об опасности «влияния чужеземного идеологизма», он ссылался на записку Карамзина «О древней и новой России», где содержалась критика петровских реформ. В статье «Джон Теннер» Пушкин писал: «С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей мыслящих. Не политические происшествия тому виною: Америка спокойно совершает свое поприще, доныне безопасная и цветущая, сильная миром, упроченным ее географическим положением, гордая своими учреждениями. Но несколько глубоких умов в недавнее время занялись исследованием нравов и постановлений американских... Уважение к сему новому народу и его уложению, плоду новейшего просвещения, сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее не-

стерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort)».

Тем более Пушкин был против революционного способа приближения западных образцов. Не только «тайные общества», «заговоры», «замыслы более или менее кровавые и дерзкие» в характере русского человека, но и «долговременное приготовление», «подвиг улучшения» в «соединении с правительством». Лимит заговоров и кровавых замыслов был исчерпан Россией в XX веке. Хотя, кто знает, может, кто-то и лелеет их еще. И последнее. А были ли мифы? Был высокопрофессиональный телевизионный канал (хорошо платили — хорошо работали), а с последней легендой (Ельциным) распростились, когда он расстрелял все-таки «своих» в 1993 году.

Андрей Зорин, *историк, литературовед*

1. Масштаб этих событий довольно значителен. Они очень четко обозначили тот тип общества, по направлению к которому мы движемся, — систему управляемой демократии. Параметры такой демократии задаются сверху, существует она в отведенных ей границах. Более того, за произошедшим можно было разглядеть и приблизительные очертания этих границ.

2. Разумеется, итог борьбы вокруг НТВ абсолютно закономерен. Силы были исходно неравны, а по известной русской поговорке «Против лома нет приема». Когда одна из сторон располагает неограниченными ресурсами, как квазиправовыми, так и силовыми, другая, естественно, обречена на поражение. Что касается «тираноборческого пафоса», то, действительно, в интонациях и суждениях сотрудников НТВ было много фальцета, дурного тона и аффектированной риторики, но, как по этому поводу точно написал Лев Рубинштейн, когда человека насилуют, он ведет себя неэстетично и даже царапается и кусается. Найти верный тон в подобной ситуации задача не из простых, и трудно этого требовать от журналистского коллектива.

Коллизии вокруг НТВ и ТВ-6 были качественно различными. Из-за ТВ-6 конфликтовали две группы журналистов и администраторов, чьи взаимоотношения для меня не слишком занимательны. Честно говоря, я и до этого скандала не был особенным любителем НТВ, и мне по большому счету все равно, как его сотрудники проявили себя, придя на другой канал. Кроме того, по отношению к телевидению у меня есть индивидуальный защитный ресурс — я всегда могу выключить передачу, которая мне не нравится. Однако по отношению к государству я таким ресурсом не располагаю. Мне приходится иметь с ним дело на каждом шагу, хочу я этого или нет. Поэтому для меня чрезвычайно важно, как оно себя ведет, и именно явное участие государства в битве за НТВ и делает эти события общественно значимыми.

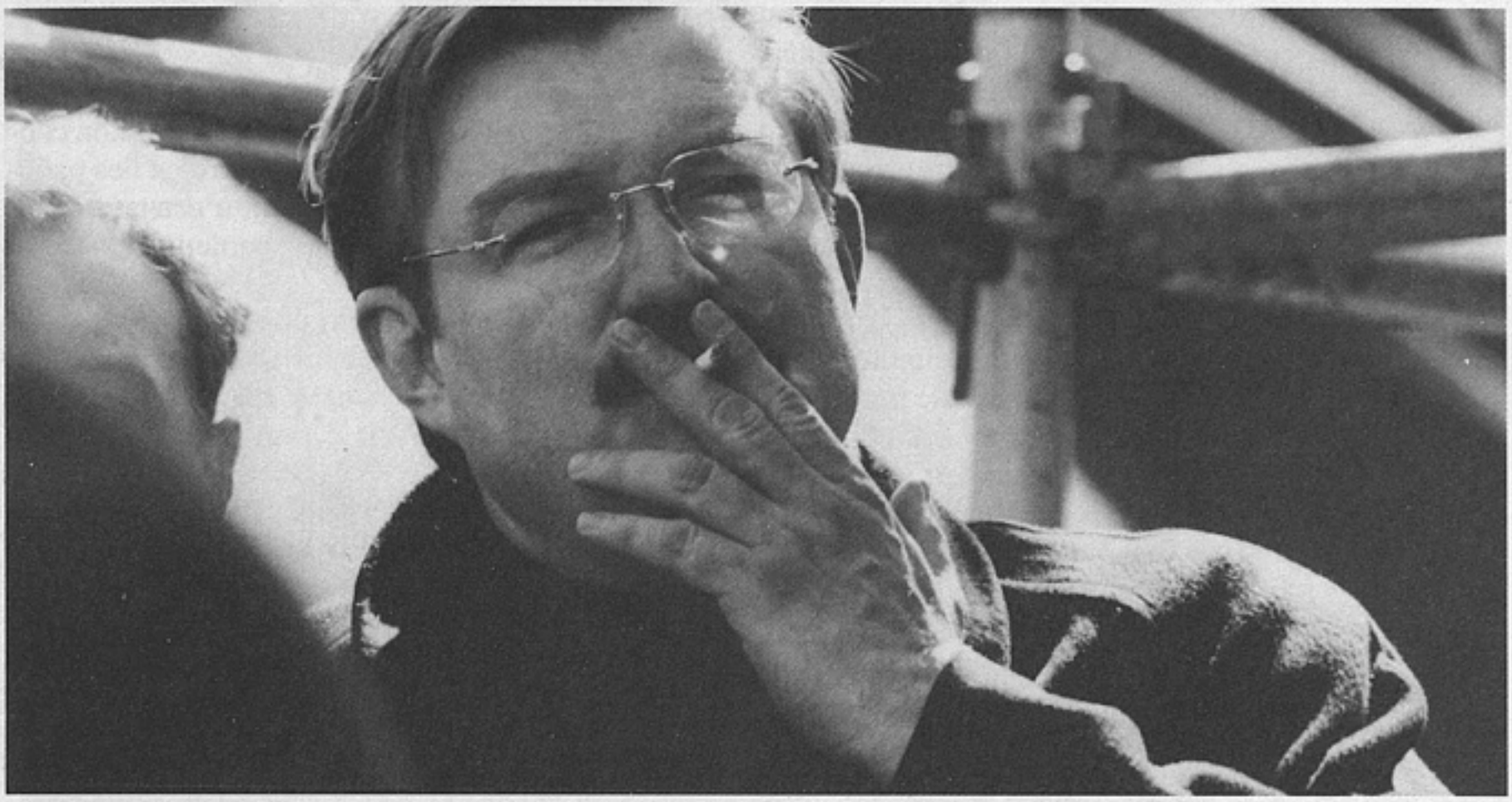
Самое интересное для меня во всей этой истории — реакция общества, та обстановка всеобщего сочувствия, с которым наша пишущая среда восприняла разгром НТВ. Рядовые телезрители, включая тех, кто радовался происходящему, ясно понимали, что кредиты Газпрома Гусинскому, выданные в качестве вознаграждения за поддержку президентской кампании Ельцина в 1996 году, были лишь предлогом для силовых действий, и только интеллектуалы умудрились перенять оруэлловский новояз, на котором национализация называлась «защитой священного права частной собственности».

3. Конечно, преследовали. Каждый человек, а уж тем более политик, в своей деятельности преследует личные интересы. Я не вхожу в число преданных поклонников названных здесь политических деятелей, но в данном конкретном случае их личные интересы совпали с моими личными интересами как гражданина России.

4. Борьба за свободу и демократию «на голубом глазу», действительно, невозможна. История с НТВ показала, что свобода слова в нашей стране была личным капризом Ельцина, которому она была чем-то дорога. Увы, выяснилось, что эта прихоть первого президента не выражала глубокой общественной потребности. Путин очень осторожный политик. Если бы он чувствовал, что действия власти наткнутся на организованное сопротивление гражданского общества, он бы на них не решился. В этой ситуации, как мне кажется, в ближайшее время борьба

за свободу слова в России широких перспектив не имеет. Товар, не пользующийся спросом, исчезает с рынка. Однако взрослеют новые поколения, и рано или поздно такой спрос будет предъявлен. В отношении долгосрочного будущего нашей страны я очень далек от пессимизма.

Что касается правозащитных инициатив, то по отношению к ним сейчас существует не только осторожность, но и враждебность. Самое позорное, что есть в нашей сегодняшнем языке, — это привычка произносить слово «правозащитник» с ухмылкой. Конечно, правозащитная риторика, как и любая другая, часто эксплуатировалась у нас в дурных целях. Но дело не в том, насколько мудр



Е.Киселев

или наивен, симпатичен или антипатичен тот или иной правозащитник, а в том, что правозащитное наследие — это почти единственное в нашем советском опыте, на что мы могли бы опереться при построении цивилизованного государства. Энтузиазм, с которым мы отряхнули этот прах с наших ног, говорит о печальном состоянии нашего общества. Я не говорю, что под каждым правозащитным заявлением непременно надо подписываться, но презрение к этому наследию дурно пахнет в моральном отношении и бесперспективно в политическом.

Не думаю, что журналисты НТВ были такими уж кумирами. Безумных фанов Киселева очень немного. Лично я редко смотрел «Итоги», не считал Гусинского героическим борцом за свободу и, честно говоря, никогда не видел ни одного человека, который бы так считал. Придя на митинг в Останкино, я защищал не Гусинского и Киселева, а свои интересы. Мне как зрителю, и думаю, что и стране в целом, нужен оппозиционный канал, чтобы власти не распоясывались, чтобы постоянно выслушивалась альтернативная точка зрения. Не питая никаких надежд, что этот митинг принесет какие бы то ни было практические результаты, я хотел все же обозначить свою позицию.

Сомневаюсь, что вся эта история послужит расставанию с идеалами демократии. Идеалы демократии в полном порядке. В России они тоже будут востребованы. Жаль только, как говорил Некрасов, «жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе».

5. Судьба иллюзий меня не беспокоит. Идеологическая мифология — важнейшая часть любой культуры, что русской, что американской. Какие-то мифы себя изживают, но им на смену приходят другие. Свято место пусто не бывает. Пафос героического поражения имеет в России глубокие корни и давние традиции. Не исключено, что власть сделала серьезную ошибку, навязав этику героического поражения своим оппонентам и тем самым поддержав бытование этого мифа в национальном сознании.

Михаил Кураев, *писатель*

Поскольку все пять вопросов равнонаправленны, отвечу на них, в меру понимания разыгранной на наших глазах истории, разом. Происходившие на НТВ и вокруг НТВ демонстрации заставили вспомнить Иокогаму. По главной улице шла колонна девушек и молодых женщин. Колонну сопровождали полицейские. Демонстрация была разрешена и проходила в рамках демократических свобод империи восходящего солнца.

Демонстрантки несли плакаты с иероглифами и изображением... женских грудей. Женщины были опалены гневом, свои требования выкрикивали громко и дружно. Наболело! Демонстрантки требовали сохранить американскую военную базу на Окинаве.

Кто же были эти темпераментные женщины?

Это были проститутки из многочисленных борделей, обслуживавших именно американцев. Дело в том, что с уходом американских защитников свободы и демократии труженицы, так сказать, тыла рисковали остаться без работы. У американцев, понимаешь ты, спрос на девок с титьками, и девчата накачали их силиконом в Сингапуре, а японскому клиенту эти украшения как бы и ни к чему, мешают контакту...

Печалующиеся о смене хозяев на НТВ не были так откровенны, как труженицы первой древнейшей, плакатов, извещающих нас об интимной стороне вопроса, они нам не предъявили. Все больше о свободе, о демократии, о дружной команде профессионалок и профессионалов... А в интимной-то стороне дела вся суть!

Москвичи рассказывали, как после митинга у памятника Пушкину в защиту НТВ, то есть доходов Киселева и интересов Гусинского, то бишь свободы слова, для голосивших в защиту и поддержку была устроена кормежка с выпивкой типа банкета... Как тут не вспомнить дуэт приставов из оперы Шостаковича «Катерина Измайлова»: «А у Измайловых-то пир горой, а нас с тобою и не позвали...» Как дело пошло дальше, всем известно.

Вот когда те, кто стрижет хорошие деньги со «свободы слова», и нас пригласят на свой пир, поделятся с нами не только своими проплаченными мыслями, но и барышом, тогда и мы пойдем хоть с плакатами, изображающими развевающийся на свободе язык, и будем требовать возвращения Гусинскому или Гусинского, Киселеву или Киселева... В общем, скажут, что требовать. А пока меня в рядах стригущих золотое руно с демократического барана нет, то и умирать за свободу Доренко или Киселева, обслуживающих своих кормильцев, я не буду. Они свободу задаром любить не хотят, а мы чем хуже?

В оценке сегодняшнего телевидения я с глубоким доверием отношусь к мнению Светланы Сорокиной, имевшей возможность наблюдать ТВ изнутри: «Часто спрашивают: чистое ли дело телевидение? У меня на этот счет были иллюзии, но они рухнули в один день, когда я поняла, что дело это довольно грязное, более того, кровавое».

Не помню, чтобы кто-то выступил с опровержением этого мнения, опубликованного в «Общей газете» (1996, № 31). Включая саму Сорокину.

Вот и у нас нет больше иллюзий.

Иллюзий нет, а вопросы есть, в частности: читают ли «Общую газету» те, кто призывает нас включиться в дело «довольно грязное, более того, кровавое»?

Павел Лунгин, *режиссер*

1. Вся драматургия конфликта вокруг НТВ как раз и заключалась в том, какую интерпретацию удастся навязать обществу: внутрицеховая разборка или борьба за свободу слова. В процессе перехода НТВ из рук в руки у меня, как и у основной части общества, было ощущение чего-то значительного и негативного. Прошло время, оптика изменилась — сейчас мне все больше кажется, что это частный случай, не имевший определяющего влияния на политическую жизнь страны.

2. Когда-то был такой анекдот времен Брежнева: «Мы будем бороться за мир, пока камня на камне не останется». Проблема жизни и работы коллег, действительно, никого не интересовала, казалась маленькой и ничтожной рядом с пафосом борьбы за свободу слова. Снова интеллигенция, встав перед дилеммой

Митинг в защиту НТВ

«оправдывает ли цель средства?», оказалась несостоятельной. Поэтому в оправдание Киселева могу сказать, что вряд ли журналисты ТВ-6 оказались бы более щепетильными, если бы им предложили перейти на НТВ.

3. Гражданская страсть — это некоторое экстатическое состояние. Оно не может быть ни до конца естественным, ни в то же время абсолютно фальшивым. Просто когда твои личные цели совпадают с общими проблемами, бороться за них легче.

4. Пока интеллигенция существует, она будет бороться «на голубом глазу», иначе она не интеллигенция. Параллельно пытаясь решать свои мелкие материальные задачи. И все равно пусть она, интеллигенция, сохранится как можно дольше, со всеми своими очевидными недостатками. Эта вечно юная часть нашего общества, состоящая из немолодых людей, — основная двигающая сила нашего общества. Это питательная среда, это кефир, в котором вырастает все мало-мальски интересное. Не применяйте к кефиру нравственные оценки, любите его.

Юрий Пивоваров, *историк*

1. У меня нет сомнений: все это очень серьезно, все это имеет и исторический смысл, и значительный масштаб. Была ли это также внутрицеховая разборка? Возможно. Но цех социально столь важен, что происходящее в нем существенно для общества.

Существенно и то, как повела себя власть. Она действовала в соответствии со знаменитой и всем нам хорошо знакомой логикой: если враг не сдается... Это главное. А в этом главном на первом месте следующее: в русской политике отношения по-прежнему строятся на экзистенциальном различении «друзей» и «врагов», на экзистенциальной оппозиции «друг — враг». Кстати, в рамках такой политики места для политической оппозиции нет (во всяком случае, для влиятельной, значимой оппозиции). Кроме того, в рамках такой политики принципиально разрешены любые средства борьбы.

Все это, безусловно, шаг назад по сравнению с эпохами М.Горбачева и Б.Ельцина. Оба они показали, что русская политика не обязательно должна и может строиться по принципу «кто не спрятался, я не виноват» (эта присказка действующего президента напомнила мне детство — что же, мы из одного поколения). Конечно, и Михаил Сергеевич, и Борис Николаевич были непоследовательны и временами «мочили» своих врагов. Но интенционально их политика не была ориентирована на реализацию завета великого пролетарского писателя-гуманиста.

2. Не знаю.

3. Думаю, что гражданская страсть сотрудников НТВ, М.Горбачева, Г.Явлинского, Ю.Афанасьева, Е.Яковлева и других была «чистой монетой». Негодовали они искренне. Но одновременно это был для них «бесплатный» шанс напомнить о себе. И все же хорошо, что они поддержали НТВ. Очень важно, что не все колеблются вместе с курсом партии (власти), что не все «за», есть и «против». А преследование личных интересов, повторю, само собой, ну и ладно.

4. Конечно, обществу сказали (власть сказала): «Молчать». Конечно, многие становятся осторожно настороженными. Замечаю это и по близким, знакомым людям. Но теперь дело за обществом, то есть за нами. Не захотим бояться — и не будем. А забоимся... так что ж... Недостойны тогда мы свободы.

5. Не знаю.

Кирилл Разлогов, *культуролог*

Вопросы, сформулированные редакцией журнала, носят отчетливо тенденциозный и преимущественно публицистический характер. Они настраивают на любезную русскому духу дискуссию о смысле жизни и отношении к властям. Я позволю себе проанализировать короткую историю НТВ в несколько ином ключе, я бы сказал, более академичном и строгом, не претендуя на раздачу оценок, а скорее, пытаясь понять логику эволюции этого канала и, возможно, его дальнейшую судьбу.

В истории НТВ есть три взаимосвязанных, но различных по степени влияния фактора. Первый, остающийся, как правило, на периферии внимания наблюдателей, — творческий: каков художественный облик канала, каковы эстетические критерии, которыми руководствуются создатели программ, какова логика (если таковая есть) построения не только передач, но и межпрограммного пространства и, наконец, какова аудитория, на которую эта творческая продукция рассчитана и которую она потенциально может охватить.

Может показаться, что проблема аудитории — по преимуществу социологическая — не имеет отношения к делу. На мой взгляд, имеет, и прямое, коль скоро, как мне уже не раз доводилось писать, художественный процесс — это своего рода замкнутый круг, который не только ведет от творческого замысла к аудитории, но и через эту аудиторию и творца — обратно к творческому замыслу.

Второй круг вопросов, связанных с НТВ, носит идеологический и, в несколько иной формулировке, политический характер. Идеология и политика, как известно, в значительной степени взаимосвязаны, и именно парадоксы этой связи могут высветить наиболее публицистически выигрышные аспекты короткой истории НТВ. Наконец, третий фактор, сыгравший решающую роль в ликвидации канала, — экономический. Я не случайно называю его последним,

хотя бы для того, чтобы противодействовать распространенной ныне тенденции рассматривать общественную жизнь по Марксу, считая экономику ведущей силой социального развития.

Итак, не претендуя на создание монографии, которая, быть может, получилась бы в результате подробного рассмотрения всех трех названных аспектов, я позволю себе остановиться на основных силовых полях эволюции эфирного вещания НТВ.

Творческий аспект был поставлен во главу угла в самом понятии НТВ как «независимого телевидения», ибо независимость мыслилась и воспринималась

Митинг в защиту НТВ

не только и не столько как независимость экономическая (первый частный канал), не только как независимость политическая (в данном случае независимость от государства), но и как специфическая творческая позиция. Первоначальная концепция канала, о чем неоднократно писалось, основывалась на двух китах: новости и кино. Последнее — для престижа и привлечения аудитории, первое — для обеспечения необходимой идейно-политической действенности.

В основе и той, и другой конструкции лежала по преимуществу американская практика. В нашей и зарубежной прессе неоднократно отмечалось, что образцом для построения программ НТВ было CNN: новости как каркас сетки, как основные силовые поля, вокруг которых формируется все остальное. Однако, в отличие от CNN, новостей оказалось недостаточно для функционирования нового канала. Бесспорным козырем первых шагов НТВ стали массовые закупки выдающихся произведений киноискусства опять-таки у тех же крупных американских компаний. Именно их коллекции составили основу того блестящего по художественному качеству кинопоказа, который вызвал закономерные восторги у определенной части зрителей. Именно эта относительно небольшая, но влиятельная аудитория была сознательно избрана создателями канала в качестве целевой группы.

В конъюнктурных целях она характеризовалась как нарождающийся средний класс, наиболее образованная часть населения, которая способна оценить, во-первых, художественное качество продукции, а во-вторых, качество подачи новостей, методы их обработки, построенной первоначально на квалифицированных комментариях и своеобразной идеологической нейтральности, которая опять-таки была заимствована у CNN. Сразу оговорюсь, что речь идет не о реальной нейтральности, а о нейтральности в манере подачи материала. Естественно, в этой технологии уже на первых этапах существовали некоторые приемы, которые в дальнейшем обернулись прямой тенденциозностью.

Самостоятельные программы НТВ так или иначе базировались на том же представлении о своем зрителе как относительно более продвинутом, нежели массовый зритель других каналов, с чем была связана общая установка на формирование и создание своей аудитории, которую, видимо, разделяли и Гусинский, и Малашенко, и Киселев.

По мере развития вещания в творческом облике канала, в особенности после того как он получил не только вечерние часы, а полную сетку вещания в течение дня, стала обнаруживаться новая тенденция, вызванная обострением конкурентной борьбы за внимание зрителей и естественным стремлением НТВ расширить свою аудиторию. Как только эта тенденция возобладала, эстетические и политические критерии профессиональной квалификации и качества были вытеснены существенно иным кредо, для телевидения, в особенности для эфирного вещания, естественным, а именно стремлением к максимизации аудитории, при котором не качество, а количество стало выноситься на первый план. Поясню, что количество зрителей тоже является индикатором качества программ, но определенного рода качества, качества с точки зрения принадлежности к массовой культуре и соответствия критериям этого типа культуры.

Такая установка в корне отличалась от установки на продвинутую аудиторию и, разумеется, пришла с ней в глубокое противоречие. Наиболее ярко, как мне уже доводилось писать, это проявилось в постепенной метаморфозе кинопоказа, где место голливудских и отдельных европейских шедевров стали занимать бесконечные серии с Чаком Норрисом, которые, как оказалось, приводят к значительно более высоким рейтингам, нежели выдающиеся произведения киноискусства даже популярных жанров.

Естественно, что критерии творческие здесь переплетались с интересами экономическими, но, на мой взгляд, опять-таки творческий аспект, то есть ориентация вещателя на завоевание возможно более широкой аудитории, а это ориентация всей современной массовой культуры, был важнее. Следуя опыту CNN, НТВ аналогично трансформировало и подачу новостей, где захватывающий сюжет начал играть большую роль, нежели объективный анализ событий. Образцом информационно-сенсационно-развлекательного гибрида может служить такой цикл, как «Криминальная Россия». Стремление обращаться к базовым потребностям любой аудитории, основанным, как известно, на лицезрении и переживании секса и насилия, вызвало к жизни и ночные передачи «Про это», и эскалацию насилия в американских приключенческих фильмах и сериалах в вечернее время. Поскольку инерция обращения к избранным и образованным в какой-то мере сохранялась, НТВ в этом своем обличии не позволяло себе полной дешевки, подобной «Историям красной туфельки», которые параллельно пышным цветом расцветали на ТВ-6, и маскировалось под проблемность разговоров «про это» и показа «этого» на экране.

В этом сугубо творческом смысле переход команды НТВ на ТВ-6 по-своему закономерен. Это дальнейший шаг к еще более популярным формам массовой культуры с неизбежно сопутствующим ему отказом от претензий на «элитарность», которая оказывается уделом спутниковых каналов НТВ+ просто в силу достаточно высокой стоимости этой услуги[2]. Таким образом, творческую траекторию канала можно определить как плавное движение от Голливуда к продукции категории «В» или даже «Z», которая в наших условиях оказывается экономически более эффективной, во всяком случае, на телевидении.

Каким образом та же эволюция давала о себе знать в идейно-политической плоскости? Очевидно, что идеология либерализма и гражданского общества в западном понимании этих терминов и ориентация на те тенденции, которые в нашем политическом лексиконе получили название «правых», диктовали вполне определенную манеру поведения, повторяю, на первых порах программно не ангажированную. Не случайно объективистский принцип в информационных программах и даже в публицистических циклах еще долгое время оставался гос-

[2] Содержания и творческих принципов спутниковых каналов мы здесь не касаемся. Отметим лишь, что и они строились по уже существующим образцам тематического вещания и в силу этого обладали неизбежной для такого рода конструкции вторичностью.

подствующим, чем, скажем, программа «Сегодня» выгодно отличалась от «Итогов». Более того, такая манера подачи материала сохранилась даже тогда, когда само содержание выпусков новостей становилось все более и более очевидно тенденциозным.

Узкий круг зрителей, которых можно в той или иной степени отнести к нарождающемуся среднему классу, долгое время предпочитал новости НТВ другим, в первую очередь государственным каналам (ТВ-6 тогда, и слава богу, вообще обходилось без новостей), даже когда, к примеру, российские «Вести» сохраняли известную притягательность для массовой аудитории.

Первая существенная трещина в этом облике канала появилась, что весьма закономерно, в ходе президентских выборов 1996 года. Напомню, что НТВ, как и следует каналу ограниченной сферы распространения и весьма узкой собственной аудитории, первоначально поддерживало «безнадежного» кандидата Явлинского, в той или иной степени выражающего интересы и позиции именно этой прослойки образованных профессионалов. Перелом в позиции канала произошел в одночасье сразу после включения Малашенко в команду Ельцина. Не сделав даже попытки объяснить столь резкую смену вех, НТВ на следующее же утро стало поддерживать Бориса Николаевича Ельцина.

Именно в этот момент в силу суровой жизненной необходимости на смену пусть псевдо, но все же объективизму в новостийных и еще более в аналитических программах на первый план вышли методики активной агитации и пропаганды, а то и откровенного промывания мозгов, в корне расходившиеся с декларируемым олимпийским спокойствием. Рекламные ролики первого президента России были построены на активизации ужаса перед перспективой возвращения к власти коммунистов. Методика «черного пиара», которая получила столь яркое воплощение в последующих парламентских битвах, по существу, впервые после сталинских процессов была опробована здесь, на экранах телевидения, и в первую очередь на канале НТВ. Разразилась борьба между двумя первобытными инстинктами: чувством ненависти к новым властям и чувством страха, что если они уйдут, всем угрожают концлагеря и гибель. Именно НТВ показывало полуразложившиеся трупы и всячески пугало аудиторию пришествием новых вандалов, которые впрямую ассоциировались со скромными бюрократами отечественного неосоциализма.

Трудно себе представить нечто более противоположное предшествующей ориентации на просвещенную и просвещаемую аудиторию. В пылу боев вряд ли кто-нибудь задавался вопросом, как конкурентное и усиленное педалирование ненависти, с одной стороны, и ужаса — с другой, скажется на духовном здоровье нации.

Очевидно, что эта пропагандистская кампания (как и большинство ей подобных) не имела ничего общего с какой бы то ни было реальностью, но оказалась она в результате значительно более эффективной, чем любая объективистская информация. Это и был тот самый слом, который в дальнейшем предопределил падение НТВ как источника информации именно в тех кругах, на которые первоначально рассчитывало руководство канала.

То, что произошло в дальнейшем, было по-своему закономерным. В качестве благодарности за оказанные, действительно, неоценимые услуги НТВ получило в свое распоряжение вещание в течение полного дня, что, как я уже отмечал, по-своему отразилось на творческих концепциях, которые уже не могли оставаться элитарными, ибо не было гарантированных эксклюзивным праймтаймом высоких рейтингов. Была запущена пирамида расширения вещания, не только эфирного, но в первую очередь спутникового, и соответствующее разделение аудитории на «быдло» (боюсь, что именно так характеризуют своих подопечных приверженцы «черного пиара») и тех «избранных», которые пользуются услугами и являются абонентами НТВ+.

Почувствовав свою причастность к власти (быть может, даже более непосредственную, чем государственных каналов), НТВ в идейно-политическом плане совершило своеобразный пируэт: из заинтересованного наблюдателя первых лет через верноподданничество идейной поддержки режима в ходе предвыборной кампании Ельцина канал постепенно превратился в могущественное лобби. Четвертая власть почувствовала в себе силу навязывать опреде-

ленные позиции уже не только избранным и даже не обществу в целом, но и — самое главное — властным и силовым структурам. Это своеобразное опьянение от успехов, помноженное на действительный профессионализм команды ньюсмейкеров под руководством Олега Добродеева, превратило НТВ в могучее орудие политического влияния, на которое, собственно говоря, и был ориентирован в первую очередь владелец канала Владимир Гусинский.

Лоббирование конкретных проектов и конкретных интересов становилось все более и более очевидным, пока наконец не разразился конфликт, вполне естественный в ситуации, когда четвертая власть хочет поставить себя над первой, политической. И краткосрочная и по-своему впечатляющая кампания по укрощению строптивого канала (и его хозяина) дала тот результат, на который была рассчитана. Разумеется, впечатляющая не значит блестящая, ибо в ходе ее было допущено огромное количество ошибок, на которых НТВ, и в первую очередь Евгений Киселев, отыгрывалось, а порой и набирало очки. Подробное обсуждение этого фехтования, весьма занятного для стороннего наблюдателя, выходит далеко за рамки предлагаемой анкеты. Скажу только, что понадобилось определенное время, для того чтобы понять, каким именно способом можно придушить зарвавшегося лакея. Такой удавкой и стала экономика, в основе которой, естественно, лежали сугубо политические интересы.

Это приводит нас к третьему аспекту истории НТВ, аспекту экономическому. Экстенсивное развитие холдинга «Медиа-Мост» неминуемо должно было привести к экономическому краху в том случае, если ему не удастся встроиться в международное разделение мира на сферы влияния могущественных информационных и коммуникационных монополий. Причиной краха стала замкнутость России, на которую была сделана ставка старого-нового руководства страны и которая явилась и причиной, и результатом произошедшего с НТВ, если не по содержанию, то по форме.

Со стороны может показаться, что речь шла именно о мышиной возне. В какой-то степени так оно и было, но эта возня не была лишена глубокого политического, а в какой-то степени и творческого смысла. Она выявила своеобразие текущих процессов в культуре: притом что в творческом плане канал настойчиво ориентировался на охват все большей и большей аудитории, доверие к нему у этой аудитории столь же стремительно таяло. Источником этого сокращения зоны доверия была, конечно же, гипертрофия политической ориентации на «высший средний класс», то есть в первую очередь на группы влияния и государственное чиновничество. Сами группы влияния были предельно раздражены тем, что на них так активно давят, а простой зритель недоумевал, а порой и негодовал, глядя, как новоявленная прослойка VIP решает свои задачи за его счет. Ведь именно потребители являются первопричиной появления на экранах рекламы, а соответственно, и благосостояния канала.

Наиболее ярко этот разлад между «новым средним классом» и основной массой населения проявился в ходе кризиса 1998 года, в результате которого первыми проигравшими оказались именно наиболее продвинутые, но не самые богатые и самые бедные. Подавляющее большинство населения с издевательством взирало на «белых воротничков», оказавшихся без работы и пусть не сравнявшихся, но приблизившихся к тому состоянию, которое давно уже характеризовало все три основных социальных слоя, унаследованных нашим обществом от советского периода, а именно: трудовое крестьянство, рабочий класс и народную интеллигенцию.

90 процентов населения радовались разорению банков и банковских служащих, хотя первое абсолютно не свидетельствовало о реальном ухудшении жизненного уровня олигархов, скорее наоборот. Этот синдром злорадства по поводу тех, кто воображал себя властителем мод, в полной мере проявился в реакции на насильственную переориентацию НТВ. В свое время великий американский режиссер Орсон Уэллс, говоря о поведении некоторых своих коллег в годы маккартизма, заметил, что люди шли на предательство своих идей ради сохранения собственных бассейнов. В данном случае предательство идей ради создания бассейнов стало очевидным уже в 1996 году. В начале нового тысячелетия оно превратилось в готовность предать (или поддержать) любые идеи ради построения латифундий латиноамериканского образца.

Вновь оговорюсь, что я имею в виду вовсе не реальные устремления конкретных людей, которые работали на НТВ и сплотились вокруг Евгения Киселева в стремлении отстоять свою журналистскую независимость. Я анализирую общественную мифологию, в рамках которой развивалась вся эта ситуация. Именно коллективное мифотворчество общественного бессознательного, собственно говоря, и представляет основной интерес для наблюдателей этих процессов и тем более для их исследователей, к коим я имею некоторые основания относить и себя, и своих коллег культурологов.

В контексте этой общественной мифологии противники НТВ умело сыграли на уже существующем чувстве неприязни к привилегированным слоям и

Митинг в защиту НТВ

группам населения, которое всегда характеризует массовое сознание не только у нас, но и, пожалуй, в любой стране мира. В силу этого бунт на коленях был обречен, как и бесплодная попытка отстоять свою независимость, попытка, к которой присоединились именно те, кто эту независимость сохранить не мог ни при каких обстоятельствах, в первую очередь в условиях нынешнего режима, руководители которого наконец-то поняли действенность псевдонейтральных экономических рычагов воздействия на массовое сознание.

Последовавшая серия рокировок лишь оттеснила бывшую команду НТВ на периферию и вещания, и общественного сознания, заставив ее занять свое скромное место в контексте канала ТВ-6, который до сих пор отличался завидной непривередливостью и сознательной ориентацией на молодежь, не обремененную ни комплексами, ни чрезмерным образованием.

В этом данная ориентация в корне отличалась от политики НТВ, обращенной именно к образованным слоям населения, а сохранение внешней оболочки НТВ при новом начальстве свидетельствовало о том, что и здесь господствует технология брендов, которая оказывается значительно более сильной, чем конкретный состав людей, эти бренды в тот или иной период репрезентирующих. Собственно говоря, именно эта имперсональная сила сложившегося имиджа того или иного канала и была нам продемонстрирована в ходе кризиса НТВ от самого его начала — ухода Добродеева на ВГТРК, не повлекшего за собой никаких существенных изменений в имидже этого канала при всем бесспорном таланте и даровании идейного вдохновителя НТВ классического периода, — до прихода Бориса Йордана и компании на новое НТВ, принявшее в свое лоно Александра Олейникова из ТВ-6 и продолжившее эволюцию к популярной массовой культуре отечественного розлива. То есть более национально ориентированной, нежели программный американизм предшественников, но обернутой в ту же самую оболочку, а посему и воспринимающейся аудиторией как та же самая. На-

конец, произошло новостийное вливание в ТВ-6, при котором инерция канала пока еще остается более сильной. Последнее не случайно, ибо именно творческое, а не политическое кредо оказывается здесь важнейшим фактором, а творческое лицо НТВ уже давно определялось Чаком Норрисом, который лишь случайно телом оказался на Четвертом канале, оставаясь душою именно на Шестом.

Максим Соколов, ***журналист***

1. Величие и падение медиакратии, уверовавшей, что с любимым кличем т. Гусинского «Будем мочить!» наезд по полной программе является политическим сверхоружием, — безусловно, важный эпизод новейшей российской истории, ибо медиакратия предполагала всерьез контролировать политический процесс в стране. В смысле же исторической традиции довольно важным представляется то, что России удалось выскочить из наезженной колеи. «Медиа-Мост» успешно воспроизводил кадетски-революционное беснование русской общественности начала XX века, беснование, в итоге беспрепятственно захватившее всю империю и приведшее к известным тяжким последствиям. Тогдашнее беснование не получало серьезного отпора ни от общества, ни от власти, беснование гусиное этот отпор получило. Усвоение нацией тяжких исторических уроков — событие, конечно же, исполненное исторического смысла.

2. Главный ресурс тираноборческого пафоса — это реальная возможность отдать свою жизнь в борьбе с тиранией или, по крайности, поиметь в этой борьбе очень серьезные неприятности. Когда максимум неприятностей может заключаться во временных перебоях с зарплатным черным налом (да и этой беды, похоже, удалось избежать), тираноборческий пафос начинает выглядеть чрезмерным, а Е.Киселев или А.Венедиктов с их напевом заученным смотрятся как разрумяненные трагические актеры, машающие мечом картонным.

Что же до «бесславного финала» и «могильщиков», то это смотря с какой точки зрения. С позиций стороннего наблюдателя, в минимальной мере признающего наличие этических универсалий («не делай другому того, чего не желаешь себе, а если все-таки делаешь, то хотя бы осознавай смысл и значение таковых действий»), славы в финале немного, да и против «могильщиков» не возразишь. Но это взгляд профанный, с точки же зрения верных-праведных. Применительно к язычникам, к числу которых принадлежали и сотрудники ТВ-6, нормы, обязательные для членов хлыстовского корабля, совсем не действительны. Представления о своей чрезвычайной богоизбранности вообще присущи представителям СМИ, стремительная карьера, сделанная в 90-е годы многими сотрудниками т. Гусинского, могла лишь укрепить их в этом мнении, а сам т. Гусинский, будучи талантливым режиссером, хорошо играл на этом гипертрофированном тщеславии. Поэтому вопрос о том, уместно ли выгонять прежних работников ТВ-6, занимающих нужные нам места, для членов корабля, людей божиих, они же сотрудники лучшего в мире телевидения, просто не стоял. А если не хватало сектаторского сознания, то помогало сознание чрезвычайности ситуации. Команда НТВ ведет священную войну за свободу слова, а на войне солдаты не задаются же вопросом, прилично ли им стать на постой в деревне, которую командование объявило пунктом сосредоточения их войсковой части, и не потревожит ли это покой обывателей.

Некоторый эффект сумасшедшего дома, возникавший при наблюдении за крайне неадекватным поведением борцов, объясняется тем, что они уже достаточно давно создали для себя весьма герметичную модель мироздания, которую можно было бы назвать «новодворским космосом», но искренно полагали ее универсальной. Неадекватность «новодворского космоса» очевидна и в применении к иным коллизиям (та же Чечня), но казус с ТВ-6 оказался последней каплей, ибо здесь двойная мораль не была размазана во времени, но разыграна на глазах у всей почтенной публики по всем классицистическим канонам единства места, действия и времени. Своим апрельским спектаклем Е.Киселев воскресил Корнеля гений величавый, и величавость гения не могла не произвести на публику потрясающего душу действия.

3. М.Горбачев — отдадим ему должное — не был особенно страстен, а произносил всего лишь дежурно бессмысленные речи, так хорошо памятные по концу 80-х годов. Г.Явлинский и Е.Яковлев не примыкали к энтэвэшникам, но составляли с ними единое целое. «Общая газета» денежно спонсировалась т. Гусин-

ским, а Г.Явлинский спонсировался тем же персонажем информационно. А поскольку сотрудники «Медиа-Моста» уже не первый год пели под началом регента И.Малашенко исполненную мученического экстаза песнь «Киньте жертву в пасть Ваала, бросьте мученицу львам», опыт наведенного психоза давно уже имелся (см. п. 2).

4. Прививку осторожности хорошо иметь по отношению ко всяческим инициативам. Если после инцидента с НТВ человек совершенно разочаровывается в различных превосходных идеалах, возникают известные сомнения в глубине и серьезности его прежней идеалистической веры. Да, разрушен автоматизм реакции на звук набатного колокола, но когда в этот колокол почему-то все время бьют люди, насчет ответственности и добросовестности которых существуют самые серьезные сомнения, такой автоматизм уже не представляется столь серьезным благом. После мученической борьбы т. Гусинского с кровавыми жидочекистами необходимость жить своим умом и самому решать, где ложь, где правда, где истинная угроза свободе, а где грязный гешефт с использованием чистых слов, оказывается совершенно настоятельной. В связи с претензиями интеллигенции на обладание особо богатыми умственными дарами таковая необходимость, как можно надеяться, не покажется для нее чрезмерно обременительной.

5. Расставанию, разумеется. Успешным кумиротворчеством так не занимаются. Возможно, злой чернец И.Малашенко (вариант — злой чернец Борис Абрамович) и полагал, что «глупый наш народ легковерен, рад дивиться чудесам и новизне», но не до такой же степени и не таким же чудесам. А для специфической российской ментальности (равно как и для неспецифической нероссийской) разоблачение самозванства является, безусловно, более плодотворным и живительным, нежели преклонение перед самозванцем.

Валерий Тодоровский, *режиссер*

Я потерял нить происходящего на НТВ. Мне был близок канал, я был его зрителем. Но в какой-то момент все смешалось в этом доме: Кремль и Киселев, Йордан и Гусинский. Возник хаос. И самое худшее — то, что никто не был убедителен в этом хаосе, поскольку митинги митингами, но право собственности нужно уважать. Никто не смог объяснить мне как телезрителю и другим тысячам телезрителей, что же произошло на самом деле, кто хороший, кто плохой. В такой ситуации я не беру на себя смелость выносить аналитическое суждение. Я несколько раз переходил в своих симпатиях и антипатиях то на одну, то на другую сторону. И порой несимпатичный мне Кох нравился больше, чем симпатичные журналисты. А продолжение истории с ТВ-6 еще больше усложнило морально-этическую сторону происшедшего и заставило еще раз изменить взгляд на ситуацию. Да и раскол внутри коллектива журналистов НТВ тоже наводит на грустные мысли.

Конечно, я за свободу слова, но я и за свободу собственности. По-моему, конфликт на НТВ по-настоящему так и не разрешен.

Виталий Третьяков, *журналист*

1. Отвечая уже на первый вопрос, должен заметить, что вопросы, предложенные редакцией журнала «Искусство кино», на мой вкус, слишком пристрастны. Для своих ответов я, с вашего позволения, переведу их в нейтральную форму, а потому не буду реагировать на оценки, что справедливые, что несправедливые, содержащиеся в тексте и контексте вашей анкеты.

Итак, отвечая на первый вопрос, вынужден повторить то, что много раз писал и говорил публично.

С точки зрения собственно экономической, все произошедшее с НТВ — заурядная, хотя и громкая история.

Далее необходимо коснуться трех аспектов этой истории — политического, профессионального и морального.

Конечно же, с НТВ, а точнее, с НТВ как с оружием Гусинского, боролись по политическим соображениям. Гусинский (и во многом справедливо) рассматривается Кремлем как политический противник нынешней администрации и России в целом. Потому, кстати, и победить он не мог — корпорация не может победить государство.

2. К проблеме СМИ и их свободе вся история с НТВ имеет косвенное отношение просто потому, что НТВ — это СМИ. Однако, во-первых, НТВ не было единственным источником свободы слова в России. Во-вторых, давно уже не было примером объективности. В-третьих, общенациональный телеканал при неразвитости демократических институтов и партийной системы является в сегодняшнем мире непосредственной политической силой (реально, а не метафорически четвертой властью). Но политической силой, в общем-то, нелегальной, ибо, строго говоря, политической деятельностью закон разрешает заниматься не СМИ, а партиям и самому государству.

Таким образом, исторический смысл того, что произошло с НТВ, — в демонстрации реальной политической силы общенациональных электронных СМИ в сегодняшнем мире и тех пределов, до которых легальная государственная власть может позволить этой силе себя демонстрировать. Профессионально же журналисты НТВ, пусть многие невольно, уронили ими же самими когда-то заданный нормальный уровень объективности до низшей отметки.

Морально они оказались (что неудивительно) не выше тех критериев, которые характерны для других журналистов, до того публично претендовавших на высшие оценки (которые, правда, сами себе и выставляли). Моральное поражение — сильнейшее из поражений, которое понесли журналисты НТВ. Это случай предельно некритического отношения к себе и своей профессии. Журналист, особенно политический, не может всегда поступать морально. Но он, по крайней мере, должен хотя бы самому себе в этом трезво признаваться. И уж тем более не обвинять в аморальности других, если сам не способен гарантировать моральность собственного поведения.

Да, финал закономерен, ибо, как я уже отмечал, НТВ боролось не с тираном, а с государством. Кроме того, тиран с величайшей и вполне искренней народной поддержкой — это уже не вполне тиран. Если, конечно, он избирается народом и может быть смещен на выборах. Он уже называется президент (в системе президентской республики). К тому же Путин — не тиран, в крайнем случае — авторитарный президент. А пафос тираноборчества куда логичнее было бы использовать против Ельцина в период 1993 — 1998 годов. Но тогда НТВ его поддерживало.

3. У политиков гражданская страсть никогда не может быть «чистой монетой». Часть из перечисленных вами политиков (включая «и других») просто недалекие, часть — «сидят на игле» СМИ, а потому не могут бороться против тех, кто им выдает очередную дозу наркотика, то есть эфира, часть руководствовалась еще более прагматическими мотивами. Но политик, как и просто человек, часто даже будучи предельно пристрастным, способен произносить правильные слова и делать правильные дела. Кроме того, иногда участие в скандале вокруг даже не вполне праведного дела — единственная для политика возможность заявить некоторое справедливое недовольство существующим положением.

4. Безусловно, «борьба за НТВ» дискредитировала формы демократического протеста. Кроме того, современная евроатлантическая модель демократии находится в глубоком системном кризисе, а правозащитнические идеи конструктивны и находят отклик в обществе только тогда, когда защищены права большинства (реально или в самоощущении большинства). А этого сейчас в России нет.

5. У российского общества нет сегодня общих мифов и иллюзий, ибо общество крайне атомизировано. И фактически мы живем в период «войны всех против всех». Кумиры уровня телезвезд — это вообще не кумиры, а в лучшем случае модные люди, и им хорошо бы это понимать, как и то, что мода проходит. Новых героев и легенд из истории НТВ не родится, ибо для того и другого необходимо наличие героического времени, а мы живем в эпоху «выживания». Тут может родиться только один герой с неприятным и опасным титулом «вождь» (в немецкой транскрипции это звучит еще более определенно).

Для российской ментальности даже в ее специфике более всего плодотворны как раз иллюзии (чаще всего весьма благородные). Но время иллюзий прошло безвозвратно, ибо в эпоху глобального информационного манипулирования даже религия, не говоря уже о фольклоре и идеологиях, не способна противостоять тому, что сегодня застенчиво называют пиаром... Человеческая цивилизация в кризисе, и к чему это приведет — тема отдельного разговора.

В подготовке материалов участвовала Д.Смирнова
В подборке использованы фотографии М.Зильбера

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

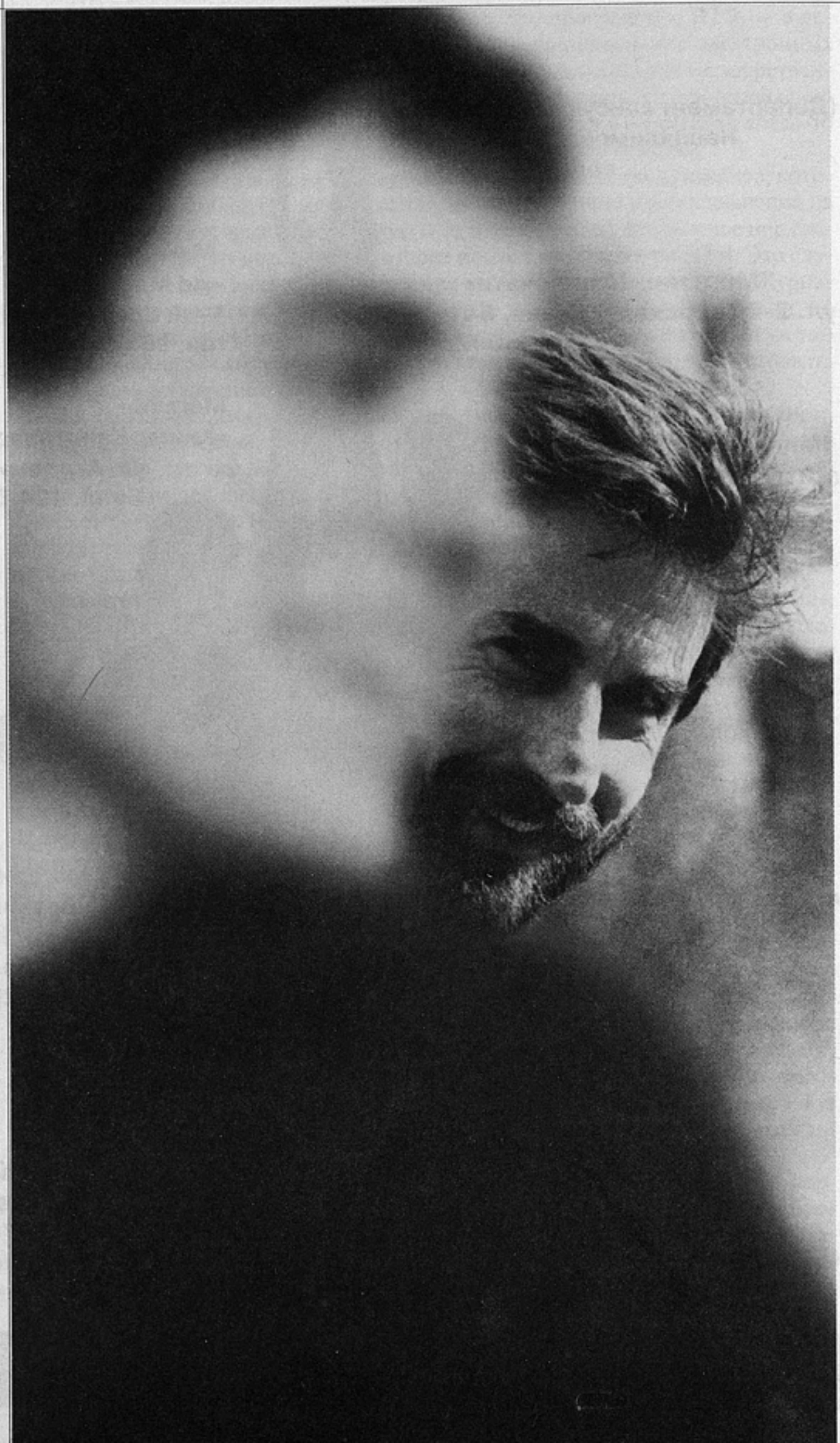
Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



«Комната сына»,
режиссер
Нанни Моретти

ЛЕВ КАРАХАН

Без демиурга

Ждали перемен. При этом никто не мог сказать с уверенностью, что именно произойдет. Ясно было одно: перемещение Жиля Жакоба из рабочего кресла директора фестиваля в почетное кресло президента не останется без последствий. Слишком уж существенной на протяжении многих лет была его роль во всех конкретных вопросах фестивальной стратегии и тактики: от формирования конкурсной программы до распределения призов. Об исключительной авторитетности, а потому независимости каннских жюри говорилось не раз. Но никто не позволит себе усомниться в глубочайшей (пусть даже эфемерной, чисто телепатической) причастности к решениям этих жюри легендарного каннского демиурга. За последние лет десять прокол вышел разве что с неуправляемым фанатиком мутаций Дэвидом Кроненбергом. В 99-м под его руководством жюри вынесло самое непредсказуемое решение[1]. Но Кроненберг не сам себя назначил. И трудно представить, что Жакоб не знал, кому вверял судьбу призов в конце XX века.

Строились разные предположения о том, какой же будет новая каннская конфигурация. Но при всем почтении к Тьери Фремону и Вероник Кайла (содиректорам нынешнего фестиваля) ни один из прогнозов не избежал привычного жакобоцентризма. По сути, все свелось к двум основным версиям. Согласно одной из них Жакоб опять все просчитал, и от перемены мест сумма не изменится, он будет по-прежнему править бал, но только еще более незримо, чем раньше. Согласно другой — Жакоб уступил свое насиженное место кураторам-новичкам не без легкого административного насилия, а значит, постарается предельно дистанцироваться от своих прежних обязанностей, чтобы весь фестивальный мир наконец осознал, каково Канну без недреманного ока Жакоба.

Интерес к закулисной внекинематографической интриге был тем более велик, что собственно кинематографическая как-то не складывалась, и это подогревало вторую версию: Жакоб устранился, и некому разыграть драматическую партию, всегда превращавшую фестивальную кинопрограмму в захватывающее действо с отлаженной системой обертонов и кульминаций. И не то чтобы в конкурсе не хватало хороших картин. Даже те фильмы, которые отобраны в этом номере для рецензирования, представляют подлинно художественный кинематограф. В каннском конкурсе этого года были также фильмы Мохсена Махмальбафа «Кандагар» и Жан-Люка Годара «Похвала любви» (о них мы будем говорить в ближайшем номере в связи с программой Московского фестиваля), фильм «Телец» Александра Сокурова (о нем мы уже писали — «ИК», 2001, № 7), картина Жака Риветта — как всегда изысканный интеллек-

[1] Подробнее см.: К а р а х а н Л. Канн-fiction. — «Искусство кино», 1999, № 10.

туальный фарс «Кто знает», наконец, один из лучших, на мой взгляд, фильмов фестиваля — «Человек, которого там не было» Джоэла и Этана Коэнов[2], заслуживающий особого разговора, к которому мы вернемся, как только картина выйдет в отечественный прокат.

Но все очевидные кинематографические достижения и их прославленные творцы словно бесцельно парили в разряженной каннской атмосфере, не заряжая ее и от нее не заряжаясь. Каннский сюжет не складывался, и можно было самоопределяться по интересам: переживать вместе с Махмальбафом благородное «ооновское» сострадание к жертвам бесконечной афганской смуты, умиляться чудесам американской компьютерной анимации («Шрек» Виктории Дженсон и Эндрю Эдамсона), погружаться в шокирующие тайны помраченной души[3] («Пианистка» Михаэля Ханеке), восхищаться неизбывной способностью американского мейнстрима производить съедобные фабульные суррогаты («Обещание» Шона Пенна).

Вне мощного контекста, без обычной в Канне общей исторической пульсации какую-то особую рафинированность и чистоту индивидуальной формы приобрели, на радость своим фанам, и признанные кинокумиры. Вечный инфант-мистификатор Дэвид Линч задумчиво говорил на пресс-конференции о том, что «сознание — это прекрасное место, и мы не знаем, где его границы; наши мысли плавают в сознании, как рыбы, иногда мы ловим их, но никогда не знаем, что же конкретно мы поймали», а также о том, что «каждый элемент неизбежно критичен по отношению к целому». Макросоциолог и объективист Михаэль Ханеке, отвечая на вопросы по фильму «Пианистка», в характерной для него манере уклонялся от автоинтерпретаций и уверял, что в его фильме «нет никакого послания, послание — это то, что отправляют по почте». Пытаясь замести сугубо авторский след и идеологическую интенцию, Ханеке уверял, что его новый фильм просто жанровый, что это «мелодрама и даже пародия на мелодраму, так же как «Забавные игры» были пародией на триллер». В жанре выступала и главная героиня-актриса «Пианистки» — Изабель Юппер, без которой, как сказал Ханеке, он вообще не стал бы снимать этот фильм. Со всей полагающейся интеллектуальной фемине жестокостью Юппер заявила, что «Пианистка» — «фильм о контроле и потере контроля. Героиня не хочет потерять контроль. Она не хочет быть использованной, она хочет диктовать правила игры, своей игры».

На присутствие общего замысла указывали лишь некие характерные программные акценты, идущие из жакобовских времен. Например, традиционная французская доминанта (более чем треть фильмов, представленных в основной программе, были сделаны во Франции или в копродукции с Францией[4]). Как всегда, впечатляющим, однако на этот раз не потрясающим основ, был и «восточный блок» (фильмы из Японии, Китая, Тайваня — это еще одна треть канн-

---

[2] Пожалуй, впервые великолепные американские братья, которым нет равных в умении находить жанровую разрядку в абсолютно фатальных отношениях героев со смертью, попытались высказаться об этом фатуме со всей (или почти всей) аналитической прямотой. Не случайно они отказались от привычного игривого цвета и добились слепящего черно-белого контраста. Само изображение в этом фильме внушает собранность, необходимую, чтобы взглянуть беспросветной, безнадежной и холодной, как электричество электрического стула, смерти в глаза. Взглянуть и вдруг осознать, что она как бессмыслица и тупик существования есть результат чудовищной ошибки, заложенной не в человеческом задании, а в бесконечном отступлении от него, в тотальной эксцентрике и неадекватности той жизни, которую проживает герой — «человек, которого там не было», человек, не способный на самоидентификацию, сколько бы он ни повторял: «Я — парикмахер». В фильме есть даже образ райской альтернативы — адекватности и уклонения от социальных соблазнов. Правда, этот «рай» изобразительно ничем не отличается от всей предшествующей жизни героя, и без труда угадывается авторская ирония. Коэны есть Коэны. И все-таки в новом фильме их ирония уже явно не игровая, не жанровая. Скорее, онтологическая.

[3] Или (как вариант интерпретации) — души, освобожденной от предрассудков и норм обыденности. Для продвинутых знатоков и холодных ценителей артефактов еще более острый материал, чем Ханеке, предложила во французской картине «Неприятности каждый день» Клер Дени, провоцирующая зрителя на сострадание не столько жертвам кровожадных героев-каннибалов, сколько им самим, милым, в сущности, людям, просто устроенным не совсем так, как другие, обыкновенные.

[4] Может быть, нашему «Кинотавру», всегда равнявшемуся на Канн, тоже соединить конкурс отечественный с зарубежным?

ской программы). Не обошлось также и без обычных сентиментальных уступок давним привязанностям. Например, семейство Коппола в драгоценные конкурсные часы (аж на двух сеансах!) представило новую редакцию «Апокалипсиса сегодня», увенчанного «Пальмой» в 1979 году, а в конкурсе дебютов — картину младшего сына, Романа, CQ — маловразумительную претензию на новый Blow Up. Был в конкурсе и новый фильм Мануэла ди Оливейры «Я возвращаюсь домой», не устающего в свои девяносто два года потрясать мировую кинообщественность творческим долголетием.

При желании, наверное, можно было найти и другие вялые признаки прежнего программного режиссирования. Однако ничто уже не предвещало содержательную и всегда драматичную реакцию фестиваля на вызов времени. Казалось, все так и будет — до закрытия, и никуда не уйти от рвущейся в бой журналистской формулировки: Каннский фестиваль закончился, так и не начавшись.

Но, как видно, Канн и без демиурга сам себе демиург. Девятый день, когда фестиваль уже подходил к концу, принес сенсацию. Если ее и спланировали «в штабах», то явно не предполагая, каким окажется реальный разворот событий.

Добротный, но вполне скромный по своим художественным достоинствам фильм итальянского писателя (сценариста), режиссера, актера Нанни Моретти «Комната сына» вызвал не просто бурю восторгов. Он породил нечто вроде массового психоза. Истовая, безоговорочная любовь к фильму Моретти[5] стала та-

---

[5] Страстная апологетика картины не выходила за пределы дежурной мелодраматической нравственности, и слова «человечность», «доброта», «сострадание» применительно к фильму о современной семье, неожиданно потерявшей сына, звучали именно в жанровом регистре. Действительно, быстрые слезы на фильме Моретти трудно сравнить с рыданиями в голос на «Танцующей во тьме» — фаворите прошлогоднего Канна. Но при всей очевидной поверхностной сентиментальности истории Моретти верен критериям авторского кино: когда на щеках у зрителей высыхают слезы, в их сознании остается достаточно конкретное экранное послание. Оно-то и вызвало такой воспаленно заинтересованный отклик аудитории.

Дело в том, что Моретти предложил устраивающий многих ответ на один из самых болезненных вопросов западной цивилизации — вопрос о смерти. Что с ней делать в предельно благоустроенном и благополучном мире, где найдены средства уже, кажется, от всех возможных дуновений и сквозняков?

Не случайно в пространной (около половины фильма) экспозиции Моретти подробно описывает семью преуспевающего психоаналитика Сермонти как образец благополучия. Он, словно не торопясь, расставляет галочки в тесте на социальный идеал: интересная и хорошо оплачиваемая работа — есть; взаимная привязанность и здоровый секс у мужа и жены — есть; двое детей, девочка и мальчик (демографическая норма) — есть; правильно, со спортивным уклоном организованный досуг — есть; добрые отношения родителей с детьми — есть. Дополнительная опция — абсолютное очарование всех без исключения членов семьи.

В этом мире смерть — не просто трагическая неожиданность, но невозможность, абсурд, подрывающие основы самодостаточной гармонии. Единственная попытка понять смерть как духовную реальность (поход семьи в церковь) заканчивается раздраженной отповедью отца семейства на евангельскую проповедь священника. В той жизни, которую показывает Моретти, смерти нет и ей не должно быть места. Возвращение к status quo важнее, чем memento mori. И герой Моретти недвусмысленно формулирует свою задачу: «Чего я действительно хочу, так это повернуть время вспять». Поразительно, но ему это удается. Причем, никаких чудес. Это, видимо, и подкупило, воодушевило каннскую аудиторию с такой силой. Все только в формах самой жизни. Если, конечно, не считать чудом психотерапию — главное средство, которое выработала западная цивилизация для управления душевными невзгодами. Когда семья Сермонти знакомится с девушкой погибшего сына и ее новым бойфрендом, фактически происходит типичная психоаналитическая реабилитация, которая очень напоминает тест на открытость и социальную коммуникацию у анонимных алкоголиков или наркоманов. Доверие и привязанность, к, казалось бы, совсем незнакомым людям врачуют темные бездны подсознания. Лечение, которое герой чуть формально предлагал больным, теперь реально помогает ему самому и его семье. Результат превосходит самые смелые ожидания: жизненный горизонт проясняется (в кадре — морская даль, в которую вглядываются герои), психологический комфорт восстанавливается, а смерть, нарушившая равновесие, не то чтобы отступает, но становится ручной, измеренной мерками материальной жизни (кстати, именно эту измеренность призваны подтвердить широко обсуждаемые сегодня на Западе эвтаназия, клонирование и т.п.). В финале смерть оказывается как бы подотчетна общей системе жизненного благоустройства. Не это ли и требовалось доказать?

Интересно, что после показа «Комнаты сына» на Московском фестивале у фильма появились такие же яростные сторонники, как и в Канне. Как правило, это были люди со значительным опытом жизни на Западе и кровно связанные с западной системой психологических страхов и ожиданий. Что же касается соотечественников, подсознание которых пока еще свободно от установок тотального благоустройства, то они искренне не могли понять природу западного триумфа картины.

ким же правилом хорошего каннского тона, как, скажем, в 1994 году — ненависть к «Криминальному чтиву» Тарантино.

Триумф Моретти оказал мощное воздействие на фестивальную атмосферу в целом. И как-то незаметно, само собой возобладало общее популистское настроение. Привычную каннскую поисковость, открытость «проклятым вопросам» времени и искусно дозируемую Жакобом радикальность потеснили выросшие, как на дрожжах, самозабвенное благодушие и желание свести все концы с концами — и в жизни, и на фестивале.

Но на этот раз противостоять неуемной потребности масс в психологической сублимации было некому. Поэтому обуздать коллективное подсознательное не удалось — как, скажем, в 1998 году, когда бурно лоббируемая зрителями «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи получила Гран-при, но не «Пальму», или как в 1999-м, когда фаворит публики фильм Педро Альмодовара «Все о моей матери» получил только приз за режиссуру.

Под Моретти дружно и радостно легли все — не только большое жюри под руководством чувствительной Лив Ульман, но и всегда кичащееся своими высокими эстетическими принципами жюри ФИПРЕССИ. В результате Моретти сделал «золотой дубль», что случается в Канне крайне редко, а все, что маломальски острыми углами выпирало из нынешнего благостного каннского представления о мире, было успешно локализовано. Фильм братьев Коэн был отнесен к проявлениям чистого мастерства — приз за режиссуру. Как некую выдающуюся частность расценили и главную художественную экстрему фестиваля — картину Ханеке «Пианистка», хотя дали ей аж три важнейшие награды. В обилии этих наград, включавших и традиционно утешительный Гран-при, было что-то от хорошо скрытого извинения: мол, все понимаем, ценим, но, простите, как обобщающий образ времени вашу аномальную историю принять не можем.

Кажется, единственный острый вопрос, который 54-й Каннский кинофестиваль оставил по-настоящему открытым, — это старый и трудноразрешимый вопрос о том, что же все-таки лучше: просвещенный и вменяемый авторитаризм или торжество необузданной демократии?..

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Элегантный оптимизм

Сюжет фильма Нанни Моретти можно описать в двух словах, и этого более чем достаточно. Никаких особенно интригующих событий в нем не происходит. В картине, что необычно для Моретти, участвуют две звезды — Лаура Моранте и Сильвио Орландо, но они деликатно отведены на периферию, и солирует, как обычно, все равно сам Моретти. Он играет Джованни — практикующего психоаналитика, который выслушивает множество чужих исповедей, но сам оказывается беспомощен, когда теряет сына-подростка, погибшего от несчастного случая.

Фильм — о том, как близкие погружаются в депрессию после страшной потери и как отец, мать, сестра погибшего находят вновь силы для жизни. Весь фокус — в необычайной теплоте, с которой показана атмосфера дружной, почти идеальной семьи, пытающейся преодолеть трагедию. Но именно эта теплота сбивает с толку наших критиков, так и не понявших, за что дали Моретти главный каннский приз.

Как всегда, это проблема контекста. Кто не видел остальной каннской программы и кто плохо знает прежнего Моретти, рискует принять теплоту за сентиментальность, а приглушенность авторского начала — за коммерческий компромисс.

Между тем победа в Канне «Комнаты сына» считалась в кругах западных обозревателей и экспертов делом предрешенным. В пользу фильма работало несколько обстоятельств: а) мощное французское лобби; б) большой коммерческий успех «Комнаты сына» в Италии; в) безупречная репутация Моретти как интеллектуала-индивидуалиста и в то же время ангажированного политика-левака; г) сочувствие проигравшему: Моретти был лидером общественной кампании против Берлускони.

Конечно, все это по отдельности и тем более вместе взятое весьма весомо. Французская киноэлита, Каннский фестиваль и лично Жиль Жакоб высоко ценят Моретти, который, соб-

«Комната сына» ***(La stanza del figlio)***
Авторы сценария **Линда Ферри, Нанни Моретти, Хейдрун Шлиф**
Режиссер **Нанни Моретти**
Оператор **Джузеппе Ланци**
Художник **Джанкарло Базили**
Композитор **Никола Пьовани**
В ролях: **Нанни Моретти, Лаура Моранте, Джэсмин Тринка, Джузеппе Санфеличе, Сильвио Орландо**
Sacher film
Италия
2001

ственно, и является их креатурой в Канне: уже четвертая картина итальянского режиссера показывается здесь, начиная с 1978 года. Но не факт, что «Золотая пальмовая ветвь» улыбнулась бы ему, если бы не одно решающее обстоятельство.

Главной конкуренткой «Комнаты сына» была «Пианистка» австрийца Михаэля Ханеке — жестокая и мрачная метафора тупика современной цивилизации. Вообще конкурсная программа, довольно сильная в этом году, была отмечена преобладанием тотально пессимистичных или откровенно формалистских лент. О «Комнате сына» не скажешь ни того, ни другого. Хотя она, как и многие другие каннские ленты, сосредоточена на факте смерти, тем не менее герои открывают для себя перспективу дальнейшей жизни. Притом что учить оптимизму принялся не какой-нибудь бездумный выскочка, а серьезный художник Моретти, как никто умеющий анализировать и рефлексировать.

То, что именно он снял наконец зрительский и коммерчески успешный фильм со светлым финалом, привлекло к нему симпатии тех, кто устал от беспросвета и безнадеги. А таких теперь большинство, даже среди интеллектуалов. И председатель жюри Лив Ульман, знакомая не понаслышке с бергмановскими безднами отчаяния, предпочла наградить радикальную «Пианистку» тремя основными призами — всеми, кроме главного. «Золотая пальмовая ветвь» досталась все же «Комнате сына».

Моретти — режиссер, продюсер, актер, культовый персонаж итальянского кино, его называют «латинским Вуди Алленом». Все его фильмы — своего рода сеансы психоанализа. Неудивительно, что в конце концов Моретти пришло в голову самому сыграть психоаналитика. И здесь он добился удивительной точности попадания в профессиональный имидж. Великолепен, скажем, мотив слепой ненависти, которую Джованни начинает испытывать к своему пациенту: тот вызвал его в неурочное время, сорвал прогулку с сыном и в итоге накрепко связался в подсознании врача с гибелью мальчика.

Достаточно вспомнить двадцатилетней давности фильм Моретти «Золотые сны», чтобы «почувствовать разницу». Тогда экранный герой Моретти был режиссером и снимал эпохальную киноленту «Мать Фрейда». В «Золотых снах» психоанализ подвергался тотальному осмеянию, и недаром Альберто Моравиа процитировал в своей рецензии на этот фильм крылатую фразу о том, что, наряду с Октябрьской революцией, Эдипов комплекс стал величайшим провалом нашего века. Однако с тех пор Моретти стал гораздо терпимее, в том числе и к последователям доктора Фрейда.

Классический персонаж раннего Моретти — это красивый, высокого роста и хорошего сложения мужчина, который всегда одинок, не бывает счастлив в личной жизни; его тихий мелодичный голос то и дело сбивается на нервный фальцет, а лицо, особенно в диалогах с женщинами, искажается дурашливыми, порой монструозными гримасами. В нем поразительно точно запечатлелись импотенция, анемия и внутренняя истерика поколения невротиков и анархистов, чей бунт начала 70-х годов носил метафизический характер. «Персонажи моих картин как будто живут в аквариуме», — говорил в свое время Моретти.

Режиссер — меланхолик и маргинал, постхудожник и посткинематографист — постепенно вывел своего героя на новый виток интровертности. Его невротизм вырос до припадков эпилепсии, авторитарные замашки перешли в садизм, самоирония — в мазохизм. Моретти — один из самых отъявленных нарциссов современного кино. В каждом фильме он любуется своим физическим и социальным телом, воинственно отторгая его от системы коммуникаций, подвергая «шизо-анализу» и «параноидальной критике», но при этом холя, лелея и заботясь о его комфорте.

Переживая тихий апокалипсис, Моретти находит возможность истерического согласия с миром. Тем самым он разрушает и остатки жанровых структур: его гэги и парадоксы носят скорее идеологический характер; его трагедии лишены катарсиса; его сардонический юмор почти перестает быть смешным.

Так было вплоть до фильма «Дорогой дневник» (1993). В этой поворотной для него ленте Моретти окончательно разрушил границу между автором и персонажем. Он снял игровой фильм о себе самом, перенесшем болезнь, которую врачи считали смертельной. Сорокалетний режиссер ощутил себя заново родившимся. А его инфантильный невротический персонаж умер, уступив место другому — более зрелому, более внятно соотносящемуся с реальностью. Более общественному и в то же время не утратившему обостренной аллергической чувствительности.

В фильме «Апрель» (1998) Моретти рассказывает о рождении ребенка, и это радостное личное событие связывается у него (и у его героя, что по сути теперь одно и то же) с политической победой в Италии левых сил.

Хотя «Комната сына» — картина о смерти — была задумана гораздо раньше, но не случайно она появилась именно тогда, когда левые проиграли: как всегда у Моретти, личная ситуация метафоризирует общественную, и наоборот.

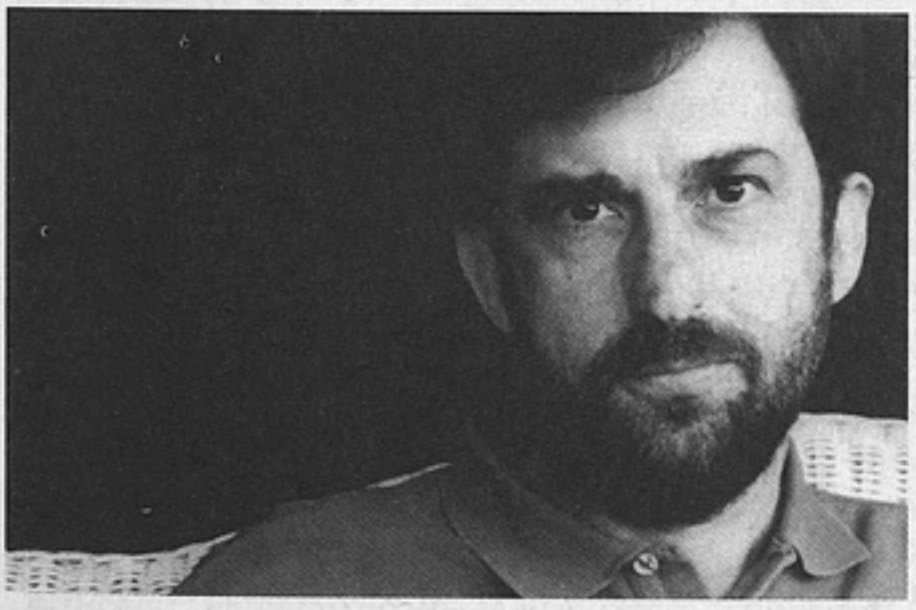
Характерно и то, что многие восприняли сюжет картины как автобиографический: сработал шлейф прежних конструкций режиссера. Мне приходилось даже слышать в Канне, что актриса Лаура Моранте на самом деле жена Моретти и что они вместе сделали фильм о своем погибшем сыне. Кстати, подобный прецедент был в истории кино: во время съемок фильма «Конформист» погибла маленькая дочь Жан-Луи Трентиньяна, и его жена Надин Трентиньян сняла об этой трагедии фильм, героев которого сыграла другая известная кинематографическая пара — Марчелло Мастроянни и Катрин Денёв (но все-таки не сами отец и мать). В случае с «Комнатой сына» аутентичность оборачивается мистификацией, обманкой, но это уже не имеет значения.

Что имеет значение — так это высочайший уровень этой мистификации, где каждый элемент выдается не за то, чем он является. Семья кажется вам слишком дружной, слишком сладкой — такой не бывает? Бывает, говорит Моретти. Пускай в воображении. То, что он показывает, столь же далеко от реализма, сколь от украшательства, хотя может быть ошибочно принято и за то, и за другое. Это проникновение в очень сокровенные, интимные сферы — проникновение, которое может быть совершено только с присущей Моретти духовной элегантностью. Она ощущается и в тонкости его режиссерского инструментария, и в нежной музыкальной партитуре Николы Пьовани, и в световых бликах, играющих на лице Лауры Моранте.

Вот почему и пресловутый оптимизм картины оказывается не в пошлом смысле элегантным. По своей сути он напоминает разве что висконтиевский: великий режиссер, соотечественник Моретти, определял его как «пессимизм интеллекта, оптимизм воли».

НАННИ МОРЕТТИ:

«Этот фильм собирает и развивает все мои предыдущие фильмы»



— Считаете ли вы, что «Комната сына» обозначила поворот в вашем творчестве: здесь вы отказались от комедии, презрели юмористический подход к изображению реальности, ради того, чтобы рассказать в высшей степени драматическую историю?

— В «Комнате сына» я почувствовал настоятельную потребность прикоснуться к величайшей боли, какую испытывают люди, переживающие смерть любимого человека, показать, как по-разному реагируют они на эту смерть — близкие, во многом похожие, но в чем-то разные члены одной семьи. Мне казалось необыкновенно важным рассказать эту историю. Я никогда прежде не бывал так сильно взволнован историей, которую переношу на экран, так погружен в нее. Полное слияние с персонажами, с их чувствами — такое со мной случилось впервые.

— Откуда пришла эта боль, которая мучила вас и искала выход на экран?

— Я написал заявку для «Комнаты сына» сразу после «Дорогого дневника». Откуда это желание говорить о смерти? Отчасти оно объясняется возрастом: идет время, и начинаешь все чаще и чаще о ней задумываться. И это никак не связано с тем, что у меня рак, я не боялся и не боюсь умереть. Раньше у меня просто возможности не было снять такую картину, она только недавно появилась. Так вот, не в страхе собственной смерти здесь дело, речь идет о смерти близких. Как человек воспринимает уход того, кого любит? Какой становится жизнь после утраты дорогого существа? С приходом зрелости размышляешь о смерти все напряженнее, так что в определенной степени, приступая к этой картине, я пытался бросить вызов своему страху, познать его до конца, почувствовать как можно глубже.

Итак, я задумал «Комнату» сразу после «Дорогого дневника», в 1995-м. Но в это время мы ждали ребенка, и было бы неверным, откровенно говоря, во время беременности Сильвии и сразу после того как она разрешится, и первые месяцы жизни малыша писать сценарий, а затем и снимать фильм о смерти сына. Я просто не мог этого делать. И не хотел. И отложил написанную заявку в дальний ящик стола, точно зная, что позже непременно вернусь к ней. Закончив «Апрель», я сел писать сценарий с двумя соавторами: Хейдруном Шлифом, кинодраматургом, и писательницей Линдой Ферри.

— Каков был их вклад?

— У меня была двадцатипятистраничная история: семья, мой персонаж — психоаналитик. Оттолкнувшись от этого, мы начали писать сценарий, работали над ним очень долго и очень тщательно, гораздо более тщательно, чем обычно. Сцена, открывающая фильм, — моя утренняя пробежка, появилась здесь из одного из моих прежних фильмов. А следующая, когда мой герой пьет капуччино в баре, в точности повторяет финальную сцену «Дорогого дневника». Вообще, в первой части «Комнаты» мы — не специально, но в то же время и не совсем случайно — использовали некоторые ситуации и характеры из моих картин. Но потом, когда все это привычное течение жизни взрывает страшное горе, гибель сына, знакомые детали и образы исчезают. Однако фильм интегрирует и развивает мои предыдущие работы, так мне, во всяком случае, кажется. И это понятно, естественно.

— Почему вам так хотелось сыграть психоаналитика? Вы много читали о психоанализе?

— Да, я прочел изрядное количество книг перед этой работой. Но скорее из чистого любопытства, а не затем, чтобы найти какой-то особый ключ к фильму. Я давал читать сценарий нескольким психоаналитикам, выслушивал их советы и следовал им, правда, с известной осмотрительностью. При этом надо сказать, что некоторые персонажи «Комнаты сына» — пациенты моего героя — позаимствованы нами из журналов по психиатрии и психоанализу. Разумеется, мы приспосабливали их «случаи» к нашим нуждам.

— Уверен, играть вашего героя было непросто...

— Пятнадцать лет назад я, конечно, и написал, и сыграл бы Джованни совершенно иначе. Важно, что, по-моему, это первый мой фильм, в котором все персонажи не являются героями-спутниками протагониста, работающими лишь на раскрытие его образа. И жена Джованни Паола, и их сын, и дочь — все они абсолютно самостоятельные характеры. Это проявляется, например, в сцене разговора матери с сыном, в которой мой герой вообще не участвует. Это первый фильм, где я позволил себе всерьез увлечься общей атмосферой, изображением, эмоциональной стороной картины в целом. Отдаться чувствам. Когда я снимал третью часть «Дорогого дневника», ту, где я оглядываюсь назад и вспоминаю, как узнал, что болен раком, даже тогда я не испытывал ни беспокойства, ни боли, ни паники. Я не переживал вновь те же чувства, я был полностью сосре-

доточен на режиссуре и игре. Делая «Комнату сына», напротив, я был абсолютно в плену у той боли, о которой рассказывал. Такое случилось со мной впервые.

— Почему вы решили снимать не в Риме, предпочли Анкону, маленький городок, который никому за пределами Италии не известен? Город-аноним...

— Его и итальянцы не все знают. Это, кстати, одна из первых вещей, о которых я подумал задолго до съемок. Так же как уже давно, много лет назад, я решил, что когда-нибудь должен непременно сыграть такого героя, какого сыграл наконец теперь в «Комнате сына», я давно хотел сделать фильм не в Риме, а в маленьком городишке. Психоаналитиков там может быть три, не больше, на всех жителей.

— Почему, на ваш взгляд, это так важно?

— В большом городе мой герой не был бы такой заметной фигурой, он бы и среди своих коллег затерялся. И потом мне хотелось показать жизнь семьи в маленьком урбанистическом пространстве. Я не хотел снимать в Генуе, поскольку в ней соединилось множество разных городов. Генуя многолика, ее трудно понять, к тому же это довольно большой город. Я отверг Ливорно, чтобы не вторгаться на территорию другого режиссера, Паоло Вирзи. Ла Специа слишком живописна, слишком красива, Бари и Таранто находятся на Юге Италии, и от меня бы неизбежно ждали социологического исследования проблемы «Север — Юг» или чего-нибудь в том же роде. Так что я еще раз съездил в Анкону и убедился, что это как раз то, что нужно для моего фильма.

— Первая сцена фильма, когда мы видим собор, мгновенно заставляет вспомнить «Одержимость» Висконти. Это случайное совпадение?

— Случайное. Хотя... Разумеется, я знал, что Висконти снимал в Анконе небольшую часть «Одержимости». А мой фильм — это тоже история не только о боли, но и об одержимости: Джованни одержим желанием повернуть время вспять, до мельчайших подробностей реконструировать прошлое, чтобы исправить трагическую ошибку.

— Каждый из героев картины осознает, что мальчика больше нет, но никто так ни разу и не произносит зловещую фразу: «Он умер»...

— Нет, однажды Паола все-таки выговаривает эти слова. Спустя какое-то время, не сразу после гибели сына, когда она звонит его подружке, чтобы сообщить ей эту страшную новость.

— Когда происходит несчастье, в вашей истории появляются какие-то знаки, словно предупреждения. Мать вроде бы становится жертвой ограбления...

— Кто-то налетает на нее на рынке, едва не сбивает с ног. Зритель не успевает понять, что случилось. Это знак, который должен быть замечен одной лишь Паолой. Потом Ирен, сестра Андреа, сваливается со своего мопеда. И, наконец, грузовик, который неожиданно выскакивает откуда-то прямо на Джованни и начинает бешено гудеть, — мой герой идет к пациенту, вместо того чтобы бегать с сыном, как обещал. Это первая «нарезка» коротких кадров в картине, вообще-то история рассказывается последовательно, плавно. Есть и еще один такой монтажный кусок, ближе к концу, когда все разваливается и Джованни один дома, он накрывает на стол, а Паола в это время сидит в своем кабинете на работе, тоже одна, а Ирен встречается в баре с друзьями. Первая цепочка коротких срезок призвана дать понять, что все что угодно могло произойти с любым из героев. Однако вот что важно: мой герой-психоаналитик — из тех врачей, что навещают больных даже по воскресеньям. Но его гуманность, его трепетное отношение к работе, его чувство профессионального долга в конечном счете и становятся косвенной причиной трагедии.

— Почему сцена похорон снята вами столь реалистично?

— В итальянском кино приняты два подхода к изображению подобных событий. Первый — гротеск: персонажи танцуют вокруг гроба что-то вроде тарантеллы, звонят мобильные телефоны, родственники бранятся или даже тузят друг друга. Другой способ показа похорон: все рыдают, и режиссер, и актеры, и все вспомогательные средства задействованы, для того чтобы передать нестерпимую боль. Я пытался снять сцену прощания с сыном реалистически. Я не религиозен, не религиозны и мои герои Джованни и Паола, поэтому для меня и для Джованни то мгновение, когда гроб закрывают, это действительно конец. Вот почему как режиссер я не смог избежать жесткости, резкости в этой сцене. Сын умер, и Джованни и Паола никогда его больше не увидят, ни при каких обстоятельствах, ни в какой форме...

— Опять в вашем фильме присутствует спорт: отец бегает каждый день, сын играет в теннис и занимается нырянием и подводным плаванием, дочь — баскетболистка.

— Я думал о разных спортивных занятиях для героя, но потом оставил только джоггинг. Джованни ведь ежедневно вынужден погружаться в чужие проблемы, в чужую боль, постоянно общаться с людьми, поэтому ему необходимы минуты одиночества и молчания. В начале фильма его утренняя пробежка это что-то очень радостное, беззаботное, он бежит по набережной у порта, звучит музыка Пьовани, веселая, почти детская. Второй раз мы видим, как герой бежит, когда он чрезвычайно встревожен сообщением о несчастном случае в школе сына. И затем в третий раз — ночью — Джованни отдается бегу, чтобы измучить, измотать себя физически и хотя бы чуть-чуть заглушить душевную боль. Такой же усталости, такого же выплеска внешней энергии он ищет в Луна-парке.

— В первый раз комната сына попадает в круг зрительского внимания, когда отец, подозревающий, что что-то не совсем чисто в истории с кражей куска аммонита из школьного музея, испытывает острое желание войти в комнату Андреа и перерыть его вещи. Он все же этого не делает...

— Да. Потом мать приходит в эту комнату, получив письмо от его девушки Арианны. Есть фотографии сына, на которых он снят в своей комнате. А когда в доме появляется Арианна, она говорит Джованни: «Извините, можно я сразу поднимусь к Андреа?» Кроме того, слово «stanza» по-итальянски еще кое-что означает, не только «комната», даже если все об этом забыли: стансы, поэтический жанр...

— Как вы объясните вспышки памяти, которые часто прерывают историю? Например, кадр, где отец и сын бегут рядом, ведь в реальности мы этого в фильме не видели, это что, воспоминания Джованни?

— Нет, не воспоминания. Отец вновь и вновь возвращается в то страшное воскресное утро, реконструирует его, чтобы в который раз представить себе, что бы было, если бы он не отправился с визитом к пациенту, а взял бы сына побегать.

— И сын, вы считаете, был бы жив?

— Да, он бы не погиб.

— Значит, Джованни до конца дней обречен страдать от сознания своей вины?

— В первой части фильма герой говорит своему пациенту: «Вы чувствуете ответственность за все, что происходит вокруг, но ведь не все в жизни зависит от нас, не на все мы можем влиять». Эти слова были в сценарии, и они звучали дико в устах психоаналитика. Вместо них Джованни теперь говорит: «В большой степени все решает судьба». Это как раз то, что сам Джованни никак не может принять: судьба, случай. Я часто вспоминал фильмы Кесьлёвского, когда снимал.

— Сомневались ли вы, думая о финале фильма? Сразу ли возникла сцена у моря в конце?

— Нет, не сразу, мне было трудно придумать финал истории. В предварительной разработке сценария его не было, нынешнюю концовку мы нашли вместе с Линдой и Хейдруном. Сначала родилась идея с девушкой сына, с письмом от нее, которое получают родители погибшего Андреа. Потом нам захотелось сочинить нечто такое, что позволило бы рассказать о важных вещах: о том, что отчуждение, охлаждение в отношениях между Паолой и Джованни если не исчезло, то смягчилось. Путешествие, в которое мы решили отправить всех наших героев, помогло семье вновь найти что-то общее, объединяющее их всех: да, это боль, но и любовь тоже. Потому что до этой неожиданной поездки вместе с девушкой сына и ее другом каждый из членов семьи переживал смерть Андреа по-своему, утрата развела их, а здесь, у моря, вновь возникло ощущение близости. Они не избавились от своего горя, они, вероятно, никогда не избавятся от боли, как и от осознания того, что многое в них изменилось. Жизнь этой семьи никогда не будет прежней, но самое существенное в ней они смогли восстановить.

Интервью из буклета, выпущенного в связи с показом «Комнаты сына» в конкурсной программе Каннского кинофестиваля

Перевод с английского Н.Зархи

Зимний путь

Этот стиль – вне моды.
Классический покрой.
Из фильма «Пианистка»

«Пианистка» — tour de force австрийского режиссера с французским трио артистов — самый сильный и закрытый фильм Михаэля Ханеке, предполагающий классическую простоту ясных трактовок. При этом очевидные интерпретации, которые провоцирует роман Эльфриды Елинек и которым отдаются или сопротивляются зрители, становятся предметом артистической рефлексии Ханеке. Темой его режиссерской композиции.

Ведь «Пианистка» — фильм совсем не о психоаналитических банальностях: извращенной анархистке — профессоре Венской консерватории, ушибленной мелкобуржуазными амбициями мамы, ненормальным папой, загремевшим в психушку, «пожертвовавшей всем» ради музыки, познавшей романтическое безумие и потерпевшей крах перед реальностью. Хотя эти лейтмотивы и существенны. В своем давнем интервью Ханеке обмолвился о том, что важно и для понимания «Пианистки»: «Тот факт, что семье некуда бежать, связан с тем, что герои пытались изолироваться от мира, что они заперлись. Разумеется, я не сравниваю себя с Бунюэлем, но «Забавные игры» можно толковать подобно его фильмам, как критику буржуазии, ее способа жить. Однако главная моя задача — уйти от социально-психологических объяснений, которые успокаивают зрителей»[1].

Отвернувшись от известных австрийских кодов, Ханеке (после прихода к власти правых) переезжает в другую культурную столицу, где ставит «Код неизвестен» (про парижских иммигрантов и нервозных парижан), но избегает расхожих уловок модного социального кино. Потом возвращается к комплексу Вены и снимает фильм о бремени музыкальной столи-

«Пианистка» ***(La Pianiste)***
По роману Эльфриды Елинек
Автор сценария и режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Кристиан Бержер**
Художник **Кристоф Кантер**
В ролях: **Изабель Юппер, Бенуа Мажимель, Анни Жирардо, Анна Сигалевич**
Wega-Filmproduktion, MK2, Les films Alain Sarde, Arte France Cinéma
Франция
2001

[1] «Искусство кино», 1999, № 9, с. 115.

цы («сколько поколений ларингологов бились над квартетами Бетховена»). Но обыгрывает интеллектуальные трюизмы, вживленные в «Пианистку», с надменностью европейца, вышколенного этой культурой, и во всеоружии своего «жестокого таланта». Ведь этот фильм (при всей варварской некорректности сравнения) — не какой-нибудь тошнотворный «Блеск», только с поправкой на феминистскую ориентацию Елинек и фрейдистский синдром Вены. Этот город Ханеке снимает в холодном свете и с академической предвзятостью в диапазоне от белоснежного сортира, ванной-операционной до Малого зала консерватории, от музыкального салона до секс-шопов, от консерваторских классов до кабинок пип-шоу, от затхлой квартиры до громадного, во весь экран ледяного хоккейного поля. Деперсонализированное — чистое, деловое пространство, почти без воздуха, очаровательных улиц и площадей знаменитой столицы. Герметичное — «чреватое взрывом, как порохом», — венское пространство аккомпанирует «закрытому обществу» австрийских любителей музыки и профессионалов (эссе Музиля называлось «Немецкий человек как синдром»). А также резонирует защитной, как оборонная промышленность, апологии высокого искусства, которая становится сердцевиной суперконфликта фильма. «Я не верю, что вы серьезно относитесь к музыке. Вас привлекает возможность прославиться». — «Вы знаете, это неправда. А даже если бы и было правдой, разве это постыдное желание?» — «Да». Это диалог профессора и ученика. Диалог эстетки Эрики (Изабель Юппер), ущемленной презрением к славе и завистью, с честной тривиальностью полагающей, что для солиста одного таланта мало, и блестящего дилетанта Вальтера (Бенуа Мажимель), берущего у нее частные уроки.

Без пафоса, но и без иронии Ханеке демонстрирует мещанскую подноготную культурных стереотипов, загоняющих своих невольных и волевых приверженцев в угол. Но отказывается от выбора крайностей в классических оппозициях природа — культура, наслаждение — боль, безумие — норма.

Венскую наследственность Ханеке диагностирует, как анализ и критику буржуазных (читай — зрительских) способов восприятия «по ту сторону удовольствия». Но при этом, в сущности, комфортных. Артистическая безупречность «Пианистки» (она синонимируется как рассудочность режиссера), напрямую связанная с профессией героини, и отказ от попсовых интеллектуальных трактовок составляют нетривиальную концептуальность картины. Что это за трактовки? Ну, во-первых, что «женщины хуже мужчин», что они «суки, делающие мужчин скотами». Во-вторых, что боязнь пошлости есть еще большая пошлость. В-третьих, что желание вырваться из гетто предрассудков, попеременно исполняя роли жертвы и мучителя, есть призрак свободы. В-четвертых, что фетишизация искусства влечет за собой мазохистскую фетишизацию эроса. В-пятых, что анархизм несовместим с обдуманным вдохновением, а служение искусству неотделимо от извращенных приспособлений к реальности, ведет к ее вытеснению. И т.д.

Но одна из самых существенных тем «Пианистки» — тема интерпретации. Сексуальное наслаждение героиня Юппер интерпретирует не «аутентично», неорганично. И терпит поражение. Зато в пианистическом исполнении она требует от своих учеников неманьеристской строгости.

«Каждая история нуждается в собственной форме выражения и собственной эстетике», — замечает Ханеке, цитируя Брессона: «Надо выбирать сюжет в согласии с его собственными средствами выражения». И продолжает: «Единственная вещь, которая меня интересует, — это рефлексия о кино. Стилевые упражнения или жанровые формы меня не занимают»[2].

Однако успокаивающие — психологические — объяснения зрителю, видимо, необходимы. Но, поступая как квазидемократ, Ханеке возвращает загадочное напряжение иллюзии посредством ее сюжетного разоблачения. Посредством объяснений. Причем некоторые из них действуют на зрителя почти бессознательно. Одно дело — задаваться вопросом, почему здоровые отношения заказаны «дегуманизированным» агентам непопулистского искусства. И другое... Так, например, мещанские скандалы между Эрикой и ее матерью вызывали на просмотрах (в Москве) смех. Эти скандалы между бескомпромиссной против-

[2] Premiere, 2000, N 285, c. 52.

ницей пафосного псевдоромантического пианизма и тщеславной буржуазкой, домашней тиранкой, требующей от дочери побольше частных уроков, чтобы купить квартиру, а также никому не уступать Шуберта, имеют простую мотивацию. Но смех, который мне и другим зрителям мешал смотреть «Пианистку», был, как кажется, провокативным расчетом Ханеке. Потому что Анни Жирардо, приглашенная на роль матери, сыграла очень хорошо, хотя на грани дозволенного, то есть с сильной педалью, и в этом смысле правильно, введя таким образом доступную, мгновенно находящую зрительский отклик сентиментальную интонацию. И эффект расслабления. По контрасту с ледяной отстраненностью и романтическим эксцентризмом Юппер. Исполнительская техника Жирардо и есть та алкаемая публикой эффектность, с которой в фильме полемизирует героиня Юппер. (Между прочим, подобный Жирардо путь проходит возвращенная на экран Зинаида Шарко. Но ее бенефисные перехлесты, экспрессивная чрезмерность, не ограненная режиссерским замыслом и вызванная долгими годами простоя, производит, к сожалению, противоположное впечатление, несмотря на призы за новые роли.)

«Пианистка» апеллирует к «парадоксу об актере» (и вообще об исполнительском искусстве), составляющему волнующий обертон ее коллизий.

Обжигающее воздействие этой умышленной, строгой картины опошляется в любых более или менее справедливых интерпретациях. Воздействие неоклассической, а не суховатой «Пианистки» — постбунюэлевской «Дневной красавицы» — в другом режиссерском звуке, тоне и, если угодно, в другой режиссерской технике. В этом смысле радикала, социолога и сверхэстета Ханеке можно было бы назвать «нововенцем» новейшего времени. Который предоставляет своей мыслящей — всегда причинно мыслящей — публике возможности и для немотивированного, несамодовольного восхищения.

Зрители, особенно женщины, любили задавать Бунюэлю вопрос по поводу коробочки, которую в «Дневной красавице» приносит в бордель клиент из Азии. Он ее открывает, показывает девушкам, зрители ничего не видят, а проститутки, кроме порочной ангелоподобной Катрин Денёв, отворачиваются с отвращением. «Что там такое в коробке?» — спрашивали режиссера. Бунюэль отвечал: «Да что угодно». В прозрачной «Пианистке» есть «что угодно»: от феминистской озабоченности до «кризиса культуры и отчуждения личности». Однако таинственная непроницаемость фильма Ханеке заключается в том, что он выглаживает, почти по Брессону, «свои кадры (как утюгом), но не смягчая их», доводит интеллектуальную чувственность фильма до высокомерного перфекционизма. До страстной точности, с которой извлекает, подает внутреннее движение роли амбивалентная (и по физике своей) — бледная, хрупкая, крепкая Юппер.

«Я не сексуальная, наверное, я интеллектуалка», — говорила героиня Юппер по имени Изабель в «Любительнице» Хартли, бывшая монашенка, пишущая порнорассказы. Юппер, которая про свою Бовари утверждала: «Она воительница в стане мужчин. И тут я узнаю в ней себя»[3]. Юппер, которая сыграла в «Женских делах» Мари Латур, делавшую запрещенные во время оккупации аборты, за что была выдана своим мужем и отправлена на эшафот. «В известной степени это феминистский фильм»[4], — комментировала актриса.

С другой стороны, инфернальный обертон своей натуры она реализовала (неистово мечтая о роли) в «Наводнении» Игоря Минаева, где ее бесплодная героиня рубила топором свою приемную дочь — соперницу в любви... Юппер воспринимает кино как «удовольствие и безумие», называет себя «актрисой-йогом» и вспоминает слова своего педагога Тани Балашовой: «Чем больше отсутствуешь в сцене с партнером, тем больше значишь для него»[5]. В «Пианистке» Юппер сохраняет постоянство почти брессоновской модели — всегда ту же манеру быть разной. Такая дисциплина, такой меланж присутствия-отсутствия и создают полузабытую аутентичность кинематографической иллюзии. Приоритет ускользающего искусства перед реальностью, которая разрушает фантазии профессора-мазохистки Эрики.

---

[3] «Искусство кино», 1991, № 12, с. 75.
[4] Там же, с. 74.
[5] Там же, с. 70.

Юппер играет свою роль именно так, как ее героиня учит играть и петь своих учеников, то есть стремится овладеть формой страсти, а не самой страстью. «Надо не просто убирать ногу с педали. Иногда звук длится меньше, чем указано. А иногда, наоборот, дольше». Эта неочевидная, но непобочная интрига придает ее роли запрограммированный — подлинный романтический стиль, не чуждый ни избыточной холодности, ни стального самообладания, ни бунтарских порывов. Так «разрушитель гармонии» Ханеке возвращает австрийскому кино несуррогатное и неконсервативное значение «возвышенного».

«Вы понимаете, что такое холодность? — говорит Эрика вокалисту, исполняющему песню Шуберта... Музыка не просто описательный ряд. И не тонет в безразличии и сентиментальности...» Описательный ряд — это текст, это интерпретация. И «фальшивая нота в Бетховене лучше плохой интерпретации», — убеждена Эрика. Но «текст,— говорит уже интеллектуалка Юппер в беседе с Бодрийаром, — не сводится только к своему смыслу. Он, скорее, вызывает состояние, чем привносит смысл. Именно в том, чтобы породить такое состояние, и смысл текста»[6]. Именно иррациональное состояние «холодной» героини Юппер гипнотизирует зрителей. Своего рода немотивированное насилие. В утонченной, педантично выстроенной «Пианистке» это самое завораживающее.

В той же беседе, напечатанной в «Кайе дю синема» в связи с ее сорокалетием, Юппер задала вопрос: «Что значит быть актрисой?» «Сила игры связана не с тем, что вы идентифицируете себя, а с тем, что вы играете со своим телом, как с чужим вам...» — сказал Бодрийар. «Мне нравится идея, что актриса может быть одновременно субъектом и объектом, что она может желать и соблазнять, искушать одновременно... Я активно создаю свой отсутствующий образ. Без этого мое отсутствие было бы невозможным»[7]. В этом, между прочим, одно из отличий музыканта от виртуоза.

Выдающаяся работа Юппер обязана идеальным совпадением роли с визионерской и рационалистской природой ее артистизма. Более того, чисто условная гинекологическая операция, которую, «играя со своим телом, как с чужим» делает себе с помощью бритвы и зеркала невозмутимая сверхреалистка и вуайеркa Эрика, есть своего рода аналог разрезания бритвой глаза из «Андалузского пса». Надо ли напоминать в связи с этим трактовки шедевра Бунюэля как «подросткового безумия» (Юнг) и «чистой поэзии» (Пазолини)? Стоит ли говорить, что после такого разуму не подвластного эпизода «рассудочный» Ханеке обрекает свою героиню на испытание ее желаний и отказ от «желаний, основанных на фантазматических сценариях», поскольку «желание как таковое есть защита от желания. Желание, структурированное фантазмом, есть защита от желания Другого, от этого «чистого», трансфантазматического желания (то есть «влечения к смерти» в его чистой форме)»?[8] Или тем более рассуждать о том, что властная и безрадостная героиня Ханеке, жаждущая и не выносящая зависимости, становится заложницей своей самоотверженности?

Давно замечено, что, например, «из заметок Элиа Казана о работе над фильмом «Трамвай «Желание» явствует, что для постановки Казану пришлось обнаружить, что Стэнли Ковальский олицетворяет чувственное и мстительное варварство, пожирающее нашу культуру, а Бланш Дюбуа — это западная цивилизация, поэзия, изысканный наряд, приглушенный свет, тонкие чувства и прочее, хотя, конечно, не первой свежести. Сильная психологическая мелодрама Теннесси Уильямса наконец-то стала понятна: она — о чем-то, она — об упадке западной цивилизации. Останься она пьесой о красивом хаме Стэнли Ковальском и увядающей, потрепанной жизнью даме-южанке, она, очевидно, не была бы комфортной»[9]. Высоколобым зрителям «Пианистки» неудобно довольствоваться драмой увядающей, хладнокровной профессионалки («у пианистки должны быть крепкие нервы»), обессиленной роковой встречей с «поэтом

---

[6] «Искусство кино», 1995, № 10, с. 75.
[7] Там же, с. 74.
[8] Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии. М., 1999, с. 124.
[9] Зонтаг Сьюзен. Мысль как страсть. М., 1997, с. 14.

жизни», молодым плейбоем Вальтером. И Ханеке позволяет обнаружить, что в Вене (как в России алкоголем) спасаются музыкой. Впрочем, и там, и тут пропадают ровно от того же. Но бороться с этой великой иллюзией национального характера бесполезно.

О тоталитарном прессинге культурных ценностей говорит в интервью (напечатанном в каннском пресс-релизе) начитанная романистка Эльфрида Елинек, помнящая, вероятно, слова Адорно о соревновании музыкантов, как о механизме конкуренции в буржуазном обществе. Недаром мать Эрики напоминает дочери, что талантливых учениц у нее быть не должно, что «никто не может ее превзойти», что «Шуберт по твоей части». А дочь подсыпает осколки разбитого стакана в карман пальто своей способной носатой ученицы по фамилии Шобер (наверняка это ироническая отсылка к настоящему Шоберу, другу и поклоннику Шуберта) накануне концерта, где она должна была сыграть в знаменитом трио Es-dur. Искалечив правую руку некрасивой девочки, пожертвовавшей вместе со своей мамой «всем ради музыки» (зеркальное отражение «зимнего пути» Эрики и ее матери, живущей только карьерой дочери), героиня Юппер отвоевывает себе всего лишь непрестижное участие в студенческом концерте. «Убивая», она, вполне возможно и против своей воли, спасает свою ученицу от будущего успеха, а значит, неизбежных страданий. Но, освободившись от собственной — неприглядной и опасной — тени-отражения, она подписывает и себе приговор. Так, неуязвимая прима шубертовских вечеров и вуайерка Эрика, убравшая с дороги закомплексованную асексуальную ученицу, становится жертвой своего гибельного неуклончивого взгляда (взглядов). И оставляет свято место на завоеванном концерте пустым. И уходит, встретившись взглядом с прелестным Вальтером (ее учеником и насильником), пришедшим в веселой компании ее послушать. И ранит себя ножиком, почувствовав наконец реальную боль и покинув собственное гетто, — замечательный жанровый ход, как героиня мелодрамы. Но и как несмутный объект-субъект (см. выше) желаний.

Финальному выходу Эрики из душного пространства утомительных занятий, ритуального «бидермайеровского» музицирования, домашнего гнета предшествуют ее нездоровые набеги (рифма к оздоровительным вылазкам Блока на острова или бунюэлевской Северины — в бордель) в пип-шоу, где она вдыхает употребленные салфетки, или на автостоянку, где ее тошнит от парочек, занимающихся в машине любовью. Мело-драма пианистки разыгрывается на фоне педагогической поэмы отношений с аристократом Вальтером, которому не надо добиваться свободы, с богачом, пианистом, инженером и спортсменом. Влюбленный в Эрику, униженный Эрикой, он примет вызов мазохистки-наставницы, покусившейся на его романтические чувства, на мужское достоинство. И ответит на ее отчаянные «грезы любви» программным насилием, беспечно объяснив, что «на любви свет клином не сошелся». Возможно, Ханеке тут интереснее восстание элиты против дегуманизированных искусством масс, чем феминистские радости Елинек, рассказавшей о «фаллической женщине», которая апроприирует маскулинное право на вуайеризм и платит за это карьерой, а значит, жизнью. Или чем идеи романистки, связанные с неравноправными отношениями доминирующей высокой культуры (господина) с училками ф-но (прислугой), лишенными «креативной энергии в личной жизни» и доведенными в «Пианистке» до крайности.

Ханеке выруливает из культурологических благоглупостей не только благодаря Юппер и Мажимелю. Не только благодаря ее бесстрастной маске, ее тонкому и жесткому рисунку роли, ее беспрецедентной в современном кино способности быть одновременно палачом и жертвой, живой и мертвой. Не только благодаря бодрому дарованию золотоволосого француза (не Зигфрида), с его «нововолновской» естественностью и брезгливостью принца, вынужденного проиллюстрировать свой «мужской шовинизм». Самое очевидное в этом фильме становится невероятным. Смысл организуется в чистой абстракции минималистской режиссуры, в бесчувственном исполнении Юппер, спонтанном — Мажимеля. Но искусство это неформальное — Ханеке для него слишком скептичен. А Юппер умна. С какой изумительной — нейтральной — интонацией Юппер рецензирует свое письмо Вальтеру с перечнем садистских болевых удовольствий, которые ей — профессору-идеалистке — представляются необходи-

мыми: «Звучит коряво, я понимаю, но я не поэтесса, а пианистка. В конце концов любовь зиждется на банальных вещах». Ведь эта пианистка не в состоянии «шлифовать темперамент и виртуозность», потому что «диапазон Шуберта — от крика к шепоту, а не «громко-тихо». Сыграв свою роль так, как ее героиня хотела бы играть своих любимых композиторов, Юппер (вместе с Ханеке) вернула европейскому нонконформистскому кино обостренное напряжение классического стиля.

В этом смысле «Пианистка» — фильм не только о перверсиях музыкантши, нарушающей лицемерное буржуазное благолепие, не только о мужском и женском, но о «новой философии» старого искусства.

Изабель Юппер ходила в Канне с татуировкой: «Бог должен быть благодарен Баху, потому что Бах — доказательство существования Бога».

В сущности, Ханеке (в лапидарных композициях, долгих планах, актерском существовании) обходится с коллизиями «Пианистки» примерно так же, как Шуберт в своих гениальных песенных циклах обходился с банальными стихами Мюллера, построенными на вульгарных романтических штампах. «Лишь воют собаки, цепями бряцают, а люди уснули, во сне мечтают. Скудость их жизни сном возместится, злого и доброго много приснится... Лайте же, псы, вы громче, вы по ночам мне уснуть мешайте. Довольно чрезмерных и снов манящих, мне тяжело видеть спокойно спящих». Такие перлы лучше слушать по-немецки и без перевода. Семнадцатый номер из цикла «Зимний путь» звучит в классах «Пианистки» как рефрен сюжетной интриги. Яростная фанатичность и мертвенное оцепенение героини Юппер становятся парафразом романтической драмы бедного героя «Зимнего пути», переживающего холодность любимой. Его сердце раздирают грезы и жаркие образы, вокруг него — ледяная пустыня.

Ханеке не боится прямых соответствий. Первая душераздирающая попытка любви его героев происходит на фоне ослепительного белого кафеля в сортире. А кульминационная — перед бравурной кодой — в жаркой раздевалке хоккейного клуба, из которой несчастная Эрика выходит в сияющую «пустыню» искусственного катка. Белое пространство и небелый звук — один из самых впечатляющих контрастов картины. Разум исхлестанного ветром героя «Зимнего пути» затуманивается. «Если нет Бога на земле, то мы сами — боги!» Он погружается, как героиня Ханеке в эротические фантазмы, в мир галлюцинаций, но пробуждение от грез чревато «жестокой реальностью морозной ночи». Сцена насилия («Все не так, как ты представляла?», — спрашивает Эрику Вальтер) — это не столько крах «мечты и реальности», сколько классический образец эротической сцены. Апофеоз самодовлеющей художественности. Поэтому все более или менее нормальные (обыденные) трактовки оказываются всего лишь вариациями масскультовой культурологии. Ибо Ханеке не утешает зрителей «выходом за пределы извращенной буржуазной нормы», но оставляет диссонирующее равновесие чувственного — рационального, высокого — банального, смысла — безумия. Не отдает ли такая позиция (он разрезает титры кадрами клавиатуры с руками пианистов, снятых с высокой точки) безыллюзорного эмигранта суперромантизмом?

В топографии Вены у Ханеке нет места кондитерским. Они — радость витального Моретти, бывшего левака и другого каннского фаворита этого года, назвавшего свою студию, свой кинозал в честь любимого венского пирожного. И усладившего «Комнатой сына» европейский истеблишмент, который приготовился изживать свои неприятности, свои фобии в психотерапевтическом кино, а не только у личных психоаналитиков. Моретти (режиссер и актер в роли психоаналитика) угодил тем, что, выжав у публики слезы, ее утешил. А Ханеке, нажав на левую — антибуржуазную — педаль европейского самосознания, тут же отпустил ее, предъявив благородную — без форсажа — режиссуру.

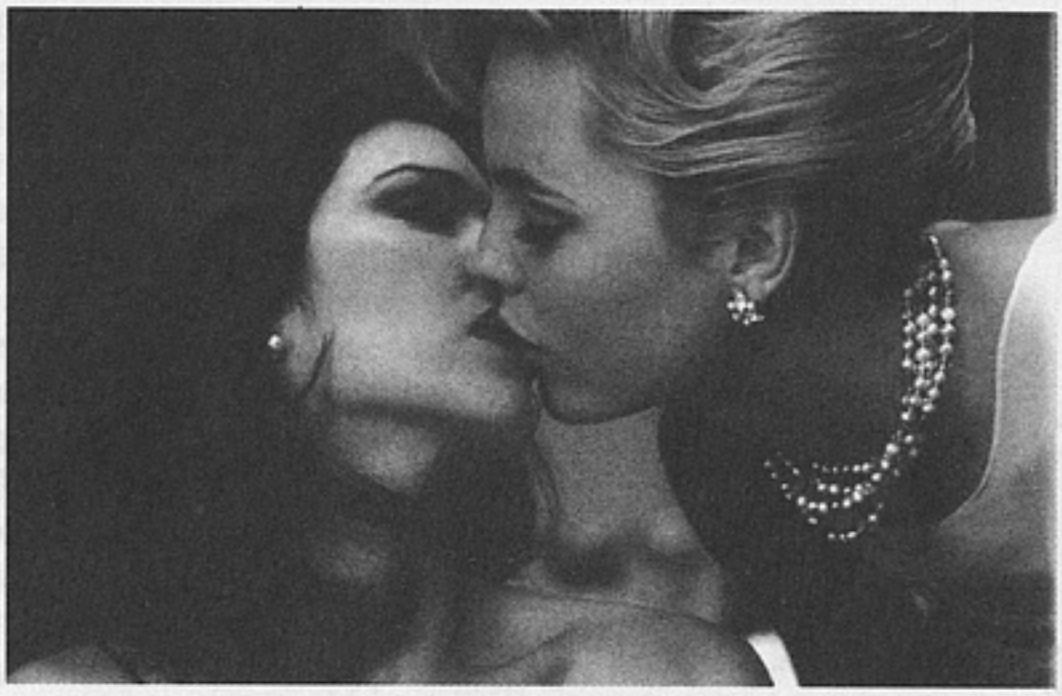
АНТОН ДОЛИН

Дорога куда

Вне всяких сомнений, «Малхолланд Драйв» Дэвида Линча стал самым ожидаемым фильмом Каннского фестиваля 2001 года. Были и другие: фавориты, любимцы публики, которым в прессе выставляли высшие оценки и которых предпочло жюри. Награждение Линча призом за режиссуру воспринималось скорее как уступка, подарок публике; разделивший с Линчем награду Джоэл Коэн был удостоен куда более восхищенных рецензий. И все же... Чтобы занять очередь на Линча, именитые кинокритики позорно сбегали с единственного сеанса Жан-Люка Годара, и до последнего кадра «Малхолланд Драйв» из зала не вышел ни один человек. Притом что Годар — живая легенда, бесспорный классик, а Линч — нет.

Кстати, почему не классик? Линчу за пятьдесят, и он особо не молодится — вот «Простая история» так вообще была адресована людям преклонного возраста. Линч — лауреат «Золотой пальмы» за «Дикое сердце», создатель самого необычного телесериала, отмеченного десятками призов, — «Твин Пикс». И все равно он не классик. Для него вообще очень трудно, почти невозможно подобрать определение. Лет десять назад еще можно было сказать: «Дэвид Линч и другие американские независимые», — а сейчас уже вряд ли. Расплывчатое определение «арт-хаус» или отечественные «кино не для всех», «другое кино» тоже сомнительны — Линч не любит умничать, обожает использовать жанровые каноны, постоянно работает на телевидении, рисует комиксы, собирается снимать мультфильм для Интернета. Это и есть первый уровень свободы, достигнутой Линчем: свобода от контекста.

Идеей свободы Линч одержим. Об этом вполне красноречиво свидетельствует история создания «Малхолланд Драйв». Руководство канала ABC обратилось к Линчу с предложе-



«Малхолланд Драйв» ***(Mulholland Drive)***
Автор сценария и режиссер **Дэвид Линч**
Оператор **Питер Диминг**
Художник **Джек Фиск**
Композитор **Анджело Бадаламенти**
В ролях: **Наоми Уоттс, Лора Елена Хэрринг, Джастин Теро, Роберт Форстер**
Babbo Inc.
США
2001

нием создать новый сериал по модели «Твин Пикс». Он согласился и долгое время (кстати, параллельно с «Простой историей») работал над сценарием, снимал и монтировал. Готовый пилот, занимавший больше двух часов, ABC резко не понравился (как говорит сам Линч, «они его возненавидели»), и руководство канала потребовало изменить некоторые сцены, убрав чрезмерно жестокие и откровенные эпизоды. Режиссер отказался. Спор шел два года, пока Линч не согласился переделать пилот, демонстративно заявив, что отрекается от своего детища. И тогда на спасение пришли европейские продюсеры: они уговорили Линча сделать для них киноверсию (идея не нова — в европейском кинопрокате с успехом шла первая, пилотная серия «Твин Пикс»), перемонтировав фильм и досняв финал. Именно этот вариант — окончательный, авторский, не подлежащий продолжениям на ТВ — и был предложен зрителям в Канне.

Линч панически боится продюсерского произвола; единственный способ продуктивно работать с ним — предоставить ему максимальную свободу действий. Нередко это становится причиной провала. Так было с двумя сериалами, которые Линч пытался делать на телевидении после бешеного успеха «Твин Пикс»: «Номер в гостинице», минималистский квазипсихологический ретроэтюд в трех частях, был встречен недоуменно, а «В прямом эфире» — блестящий фейерверк примитивистских скетчей — был прерван после восьмого эпизода.

«Малхолланд Драйв» — первый фильм, который Линч посвятил проблеме творческой свободы и в котором эта свобода полнее всего выразилась. В «Записках на полях «Имени розы» Умберто Эко объяснял, что идеальное название для произведения искусства — имя собственное. В случае с Линчем это верно: две если не самые удачные, то уж точно самые свободные его работы названы по месту действия — «Твин Пикс» и «Малхолланд Драйв». Симптоматичен выбор этого места: дорога Малхолланд Драйв ведет в Голливуд, куда и приезжает в надежде стать звездой молодая провинциалка — восторженная блондинка Бетти. Ее глазами Линч показывает нам «фабрику грез», мир кинематографистов, с многими из которых зрителю предстоит встретиться. Например, с двумя режиссерами. К одному Бетти приходит на прослушивание, чтобы сыграть в паре с пожилым мачо предельно ненатуральную любовную сцену; постановщик, мужчина в возрасте, аутично поглядывает в сторону и кивает головой, как китайский болванчик. Все решает продюсер, который, впрочем, как объясняют Бетти, тоже «давно уже не тот». Голливудский блеск обманчив... но не в этом суть. Пожилой недотепа лишь оттеняет одного из главных героев, Адама Кешера. Он режиссер молодой, активный, обаятельный, он полон свежих идей. Однако и его мы впервые встречаем в переговорной комнате, в компании продюсеров, к которым приходят загадочные братья Кастильяни (видимо, мафиози), цинично и грубо навязывающие Кешеру исполнительницу главной роли в его новом фильме. Здесь пародируется само понятие «независимый режиссер», стереотип которого воплощает Кешер. Линч намеренно доводит до гротескного предела зависимость своего персонажа от обстоятельств: он вынуждает «независимого» претерпеть ряд унизительных испытаний — бесславное сражение с любовником жены, объяснения с хозяином отеля, где он решил остановиться. И результат — условия приходится принять. Линч «изгоняет дьявола», пытается посмеяться над собственными фобиями и тем их лишь подчеркивает.

Любопытно, что Линч, который так боится потерять независимость, не принадлежит к многочисленным «тотальным» авторам, стремящимся держать под контролем буквально все. Может, только для того и изобрел Ларс фон Триер «Догму 95», чтобы самому взяться за камеру и выгнать с площадки многочисленных помощников? Или Такеси Китано — сам себе режиссер, сценарист, продюсер, монтажер, художник да и исполнитель главной роли в придачу. Линчу важно лишь самое главное. А главное (кроме режиссуры) — это история, поэтому он, как правило, пишет сценарий сам и чувствует себя неуверенно, когда работает над чужим сюжетом: пример — его «Дюна» по роману Фрэнка Херберта. На втором месте музыка. Анджело Бадаламенти, с которым Линч работает с середины 80-х, рассказывал, что «Дэвид — само исключение из правил», единственный режиссер, заказывающий музыку еще до съемок, в деталях описывающий композитору ощущения, настроения, которые должна вызывать звуко-

вая дорожка. К своему первому фильму Линч писал музыку сам, и до сих пор он каждый раз принимает участие в создании саундтрека: ко всем песням Джули Круз — певицы из «Твин Пикс» — он написал тексты, работал над звуком в нескольких картинах, включая «Малхолланд Драйв». Важность звука в фильме переоценить невозможно. В сценах кастинга к фильму «История Сильвии Норт», вокруг которого и развивается интрига, мы видим необычный способ подбора актрис: режиссер, знакомый нам Адам, загоняет их в небольшую освещенную коробку, стилизованную под любимые Линчем 50-е, и просит спеть один из хитов тех лет. Причем поют девушки разные песни, и критерий отбора становится окончательно расплывчатым, не считая того, что все решает именно музыка. Самая загадочная и красивая сцена «Малхолланд Драйв» — сцена в ночном клубе «Силенцио», таинственном театре, напоминающем о Черном Вигваме и домике Таинственного Человека в «Шоссе в никуда». Там выступает необычный конферансье (в титрах обозначенный попросту «Волшебник»), который объявляет, что концерт будет идти под фонограмму. Но фонограмма Линча — не обман, а магия, позволяющая музыке звучать самостоятельно, отдельно. Музыка и есть то волшебство, управлять которым дозволено лишь режиссеру. Манифест творческой свободы — контроль над самым иррациональным, эмоциями, выраженными не в словах или образах, а в звуке.

Крайне важна для Линча и свобода в построении сюжета. Причем это не свобода от структуры или от сюжета, о которой так часто говорят авангардисты: интрига, фабула Линчу необходимы, но необходимо и управлять ими по совершенно особенным законам. Первое, о чем вынужденно думает зритель, выходя из зала: «Что же на самом деле произошло?» «Малхолланд Драйв» состоит из двух неравноценных частей (первая значительно больше второй). Сначала Линч рассказывает о встрече при странных обстоятельствах двух женщин — Бетти и таинственной брюнетки, попавшей в первых кадрах фильма в автокатастрофу и забывшей обо всем, вплоть до собственного имени (она называется Ритой, в честь Риты Хейуорт). Женщины пытаются выяснить, откуда пришла «Рита» и что ей угрожает, а параллельно с этим зритель наблюдает за бедствиями Адама Кэшера и за деятельностью мистического преступного конгломерата, который преследует и брюнетку, и режиссера. Затем, в момент наивысшего напряжения сюжета, история начинается заново с теми же персонажами, которые поменялись именами и функциями. Невинная Рита превращается в порочную Камиллу, кинодиву и соблазнительницу, которую ревнует к режиссеру, уже не симпатичному, а демоническому Кешеру, ее любовница Дайана — бывшая простушка Бетти. В общем, черт ногу сломит.

Первая часть развивается неторопливо, она полна забавных ярких деталей. Вторая почти лишена юмора и крайне динамична, а с точки зрения интриги более всего напоминает обратную перемотку первой части. Нечто подобное, хотя все же более логичное, мы уже видели в «Шоссе в никуда». Там Линч запросто превратил одного персонажа в другого, роковую женщину помножил надвое, начало и финал завязал узлом. Здесь же свобода действий была подарена режиссеру самой ситуацией или структурой фильма, организованного по типу сериала: невозможно за полчаса закончить первую часть — «серию» — картины («сериала»), в которой только-только начали разворачиваться с десяток сюжетных линий, а поэтому можно и не пытаться это делать, надо лишь найти неожиданный ход. Маниакально снабжая каждого персонажа именем, фамилией и функцией, Линч тасует их в середине, не оставляя камня на камне от обманчивого порядка. Это может показаться издевательством над зрителем, если не принимать во внимание то, что Линчу удалось соблюсти главный принцип сериала — его бесконечность. «Малхолланд Драйв» как бы длится всегда, поскольку вторую часть фильма можно расценивать и как предшествующую первой, и как ее продолжающую и завершающую. Не углубляясь в перипетии сюжета, можно утверждать, что обе трактовки (приквел — сиквел) вполне законны. Версию приквела доказывает то, что некто Дэн, погибающий в начале фильма, в финале снова жив, а показанная мертвой Дайана в середине фильма оживает, чтобы «заказать» убийство Камиллы (с него фильм начинался). Версию сиквела подтверждает то, что «История Сильвии Норт», кастинг которой проводится в первой половине, в финале уже снята, причем в главной роли там

блистает Камилла, а Кешер — в разводе с обманывавшей его женой, которая вышла замуж за чистильщика бассейнов. Запутанно, зато дает зрителю свободу интерпретации — мол, выбирайте понравившийся вариант...

Самое реальное объяснение увиденного — сон, многолетнее оправдание любых нелепиц на экране или на страницах книг. Манеру Линча многие не раз называли «сновидческой», и сны действительно играют важную роль в большинстве его картин. Один из первых кадров «Малхолланд Драйв», сюжетно не сопряженный с завязкой и потому сразу забывающийся, — крупный план подушки. В пограничном — между первой и второй частями фильма — эпизоде мистический персонаж Ковбой заходит к мертвой Дайане, лежащей на этой подушке, и спрашивает: «Проснулась?» И мы видим, что Дайана жива-здорова, после чего история принимает новый оборот. Но это может значить лишь то, что последовательная, «сериальная» первая половина фильма была иллюзией, а в реальности существует только алогичная и пугающая вторая половина. А может, все наоборот; притча о философе, которому приснилась бабочка и который так и не смог разобраться, бабочка он или философ, к Линчу относится самым непосредственным образом.

Возможно ли вообще объяснить сон? Если даже Зигмунд Фрейд и другие достойные уважения господа считали, что возможно, то Дэвид Линч придерживается обратного мнения. Он терпеть не может трактовать. На каннской пресс-конференции ведущий обратился к Линчу сразу после того, как он под овации журналистов вышел к ним: «Дорогой мистер Линч, мы поражены увиденным, но не будете ли вы так любезны объяснить — что же мы увидели?» Линч не растерялся — он сделал вид, что не расслышал и ответил, солнечно улыбнувшись: «Да-да, я очень рад снова быть здесь, в Канне!» Известно, что во всех интервью и даже в книжке «Линч о Линче» режиссер демонстративно отказывается объяснять, как был создан страшный ребенок в «Голове-ластике» или грим главного героя в «Человеке-слоне». И здесь начинается главная, базисная свобода — свобода от трактовки.

Чудо объяснять нельзя, даже если речь идет о кино. В последние годы все чаще критик соревнуется с режиссером — ты умен, а я умнее, ты запутал, а я распутаю, все пойму и другим объясню. Результат комичен: статья оказывается сложнее (или, вернее, усложненней) предмета, которому посвящена. Некоторые творцы берутся соперничать с критиками — тому же Годару это неизменно удается, — а Линча явно огорчает дисбаланс, несоответствие языка текста языку текста о тексте. Посему — никаких объяснений. Все значительно проще, чем вам кажется. Линч говорит об этом прямо в каждом фильме, хотя и остается вопиющим в пустыне. «И доброта может быть таинственной», — заявил он в «Простой истории», после которой глупые критики недоумевали, куда же подевался старый добрый Дэвид, где ужасы, сны, убийцы, демоны и карлики? А это и был самый настоящий Линч, рассказавший, как давно мечтал, историю, где все просто и понятно, однако все равно вновь заставивший зрителей задавать себе вопросы, ответов на которые не существует в принципе.

Если смысл и существует, постичь его не дано ни зрителю, ни автору; может, «совы — не то, чем кажутся». Но тогда — что? Ответа нет. Совы это совы, вещь есть вещь: таков нехитрый «философский» лейтмотив большинства фильмов Линча, и в первую очередь — «Малхолланд Драйв». Фраза, которую повторяет один из братьев Кастильяни, сыгранный, кстати, композитором Бадаламенти: «Это и есть та самая девчонка!», дает недвусмысленную разгадку — Камилла, скрытая под маской Риты, и есть та, о ком рассказывает эта история. Среди поменявших имена героев второй части фильма остается несколько констант — например, гротескная консьержка Коко. Таинственную певицу из клуба «Силенцио» объявляют как Ребекку дель Рио, и это кажется очередным фантастическим и немотивированным вымыслом, но в титрах обозначено, что роль Ребекки исполняет она сама: то есть обмана не было. Наконец, блестящий эпизод первой встречи молодого режиссера с Ковбоем: когда Кешеру назначают свидание, он шутит: «Взять ли мне с собой мои пистолеты и сомбреро?», но, добравшись до условленного места, и в самом деле обнаруживает там настоящего ковбоя, по всем правилам — в шляпе, с револьверами и с шейным красным платком. Ковбой — это ковбой, не более, чего тут еще объяснять?

Подобно брессоновским «моделям», персонажи Линча идентичны сами себе и принципиально необъяснимы; школа Станиславского здесь не проходит. Только вместо нарочито неброских типажей Брессона Линч предлагает мир яркий, цветной, впечатляющий, населенный не символами, но образами. Поэтому он отказывается от звезд, с удовольствием использует актрис из «мыльных опер» (как в случае с обеими героинями «Малхолланд Драйв»), ему достаточно типажа. Отсюда и легкость, с которой «плюс» в фильмах Линча меняется на «минус», злодей становится праведником, и наоборот. В теории можно было бы смотреть фильмы Линча так же, как мы разглядываем картину или инсталляцию на среднестатистической выставке современного искусства, принимая как должное и радуясь форме, не вникая в содержание. Загвоздка в том, что Линч любит рассказывать истории, его фильмы сюжетны и непохожи на живописные картины Гринуэя или Стеллинга. Линч чужд рациональной деятельности, подобно ребенку или сумасшедшему, он увлеченно играет с фигурками и декорациями. И на глазах совершаются чудеса: знакомый по сотням фильмов Лос-Анджелес преображается одним-единственным ракурсом и завораживает не меньше, чем призрачный лес, центральная декорация «Твин Пикс». Хочешь напугать зрителя? Достаточно вывести на сцену настоящего ковбоя или поселить на заднем дворе кафе человека с черным, будто обожженным лицом (зритель и видит-то его секунду, не больше, но потом, вспомнив, передернется), или продержать на лице у идиллической старушки широкую и неподвижную улыбку чуть дольше, чем ожидает публика. Страшно, и страшно убедительно, и никакие объяснения не нужны.

Сам Линч отказался снабжать фильм синопсисом — кратким пересказом — и удовольствовался словами: «История любви в городе снов». Этим, действительно, все сказано. История — основа каждой картины Линча, сказка — непременный сюжет. Город — место действия, полное магии, подобное лабиринту. Сон — не только обозначение метода, но и указание на смещенное время, как бы закольцованное в иллюзии бесконечности. Любовь — основа интриги, причем любовь лесбийская. Этому, как и многому другому в эстетике Линча, не стоит придавать чрезмерного значения (говорить об исчерпанности любовной парадигмы в современном кино, освоении маргинальных сексуальных практик и т.д.): просто лесбийская любовь — это любовь идеальная, любовь несбыточная и не сбывшаяся, если угодно, любовь во сне, за гранью реального и возможного.

В полупустой сумочке потерявшей память Риты-Камиллы есть один загадочный предмет — синий ключ необычной треугольной формы. Шкатулка, которую этот ключ откроет, появится значительно позже. Фильмы Линча — не дверь, к которой зритель-интерпретатор должен подобрать ключ, а ключ, к которому зрителю предстоит подобрать дверь. Вот и объяснение, как всегда, очень простое. Почти как в «Приключениях Буратино». Между прочим, перевод названия «Шоссе в никуда» неверен: на самом-то деле речь шла всего лишь о затерянном шоссе. То есть о дороге, известной не каждому — мало кто знает, как на нее попасть. Поэтому и все разговоры о закольцованности, о ленте Мёбиуса не вполне законны. Тот, кто смотрит Линча внимательно, движется не по кругу, а в новом, внезапно открытом направлении. Не надо приписывать режиссеру открытие четвертого измерения (мол, не врубился — значит, слишком привязан к нашей реальности): наоборот, Линч отменил одно из трех измерений, сделал пространство плоским, превратил его в картинку, но картинка эта обладает необычными свойствами. В книге Александра Грина, название которой «Дорога никуда» не может не вызывать ассоциаций с Линчем, герой был зачарован картиной, дорога на которой вела куда-то в неизвестном направлении. Так вот, Дэвид Линч позволяет войти в картину и ступить на эту дорогу, открыть реальным ключом нарисованную на холсте дверцу. И для тех, кто смотрит на экран внимательно, вместо тупикового Шоссе в Никуда, открывается Дорога... Куда? Еще один вопрос без ответа.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

В потустороннем ракурсе

Цай Минлян давно приобрел репутацию одного из самых фанатичных исследователей человеческой природы. В фильме «А у вас который час?» он сохраняет верность теме одиночества и отчуждения в городских джунглях. Но пространство действия расширяется по сравнению с одной-единственной квартирой («Да здравствует любовь!»), с одним домом («Дыра») и с одним городом («Река»). Героиня новой картины добирается аж до Парижа, а герой остается в Тайпее, и они больше так и не встречаются. Но между ними устанавливается связь другого порядка. Сюжет как бы раздваивается и сходится только в мистической перспективе, когда девушка живьем видит в Париже умершего отца парня.

Несмотря на почти планетарный географический масштаб, сохраняется основополагающее для Цай Минляна ощущение клаустрофобии. Сначала кажется, что оно связано со страхом героя перед темнотой: этот страх живет в нем с момента смерти отца, чей призрак, как ему с матерью кажется, витает по дому. Вдова умершего впадает в траурный анабиоз, а сын боится выйти ночью в туалет и мочится в разнообразной формы пластиковые емкости.

«А у вас который час?» ***(Ni nei pien chi tien)***
Авторы сценария **Цай Минлян, Янг Пиин**
Режиссер **Цай Минлян**
Оператор **Бенуа Делом**
Художник **Йип Камтим**
В ролях: **Чен Шианчи, Ли Каншен, Лу Йичин, Жан-Пьер Лео**
Arena films
Франция
2001

Потом мы становимся свидетелями встречи юного героя, работающего уличным продавцом часов, с девушкой-китаянкой, которая уезжает в Париж, где она некогда родилась: девушка хочет во что бы то ни стало купить именно те часы, что продавец носит на руке. Парень отказывается их продать, поскольку китайский обычай диктует тем, кто находится в трауре, воздерживаться от продажи личных вещей: это может принести несчастье покупателю. Новая знакомая настаивает, и парень в конце концов уступает. Купив часы, девушка уезжает в Париж. С тех пор парень не находит себе места от неясной, не-

мотивированной тоски и переводит все часы, включая домашние, на парижское время. Мать героя думает, что это проделки отца-призрака. Между тем героиня, увезшая часы, тоскует в своей гостинице и слышит странные звуки из соседней комнаты.

Цай Минлян считается наследником (или восточным репрезентантом) минималистского стиля Антониони и Вендерса. В его фильмах как будто бы ничего не происходит, а то немногое, что все же случается, снято замедленными, застывшими планами, создающими ощущение, будто реальность распадается на фрагменты. Отношения персонажей в этой внешне стерильной, а на деле экологически разбалансированной, болезненной среде тоже болезненны, и из их порочного круга некуда и не дано вырваться.

На этом общем цаевском фоне новый фильм выглядит типично и в то же время отличается неким новым измерением, связанным с присутствием смерти. Смерть отца становится драматургической завязкой всех дальнейших событий. Даже девушке, надевшей мистические часы, уже никуда не деться от темы смерти: она слышит в Париже загробные звуки, а потом умерший материализуется, для того чтобы помочь ей справиться с ускользающим багажом.

Характерный для Цай Минляна мотив отчуждения между отцом и сыном здесь манифестирован как бы от противного, дан в потустороннем ракурсе. Только утратив самого близкого человека, сын на инстинктивном уровне осознает значимость связывающих их уз. Видимо, этот мотив важен для самого режиссера, который посвятил свой фильм собственному отцу и отцу Ли Каншена, исполнителя главной роли и своего постоянного актера — альтер эго.

«А у вас который час?» появился год спустя после «Любовного настроения». Вонг Карвай практически ровесник Цай Минляна и одновременно с ним вошел в число культовых дальневосточных режиссеров. У обоих, хотя и в разной пропорции, заметно движение от сравнительно более динамичных сюжетов к фильмам чистого настроения и сугубо экзистенциальной тоски. Последние картины этих авторов особенно похожи, если их рассматривать на схематическом уровне: и та, и другая — истории неосуществленной любви, которая тем не менее и как раз в силу своей неполноценности становится неоспоримым артефактом.

У Вонг Карвая мужчина и женщина, живущие в соседних квартирах, слишком скромны и нерешительны, чтобы перейти от совместного поедания лапши к реальной близости: их длящийся не один год роман остается платоническим, а потом они и вовсе разбегаются по разным странам, сохраняя «любовное настроение» и нереализованную мечту.

Цай Минляну нужен лишь один символический момент встречи, чтобы между героем и героиней на разных концах планеты установилась мистическая связь, которая никак, никогда, ни при каких обстоятельствах не приведет к физической близости даже на уровне пребывания в одном помещении. Страх перед сексом и даже перед платоническим общением сближает Вонг Карвая и Цай Минляна, обнаруживая новейший комплекс дальневосточной культуры, которая становится все более виртуальной и грозит в этом смысле обогнать западную.

Ей, восточной культуре, не нужен для этого никакой компьютер. Достаточно старинного и проверенного механизма часов. Вонг Карвай признается, что помещает в кадре циферблат всякий раз, когда ему нужно создать иллюзию action — именно иллюзию, поскольку действие даже в его наиболее зрительских фильмах носит отчетливо виртуальный характер. Цай Минлян с помощью часов добивается интеграции (тоже, разумеется, иллюзорной) кинематографического пространства.

Как это ни странно звучит, Вонг Карвай гораздо более земной и даже социальный художник, чем Цай Минлян, хотя последний считает себя закоренелым реалистом. В «Любовном настроении» косвенно выражен опыт шанхайских переселенцев из КНР. Цай Минлян отрицает свой интерес к судьбам разделенной родины, хотя экзистенциальная тоска его героев из небогатых тайваньских семей тоже имеет скрытый социальный background.

Что явственно отличает стиль Цай Минляна от стиля Вонг Карвая — это присутствие у первого откровенных кинематографических цитат и даже специально выстроенных киноманских сюжетных блоков. В данном случае речь идет

о перекличке с фильмом Франсуа Трюффо «400 ударов». Герой картины Цай Минляна покупает кассету с этим фильмом и смотрит его, тем самым спиритуально приближаясь к Парижу. Героя зовут — мы еще не имели случай об этом упомянуть — Сяо Кан (Маленький Кан); так же называют близкие актера Ли Каншена, который, играя в фильмах Цай Минляна, по сути, один и тот же характер, фактически слился с ним, как Жан-Пьер Лео у Трюффо слился с Антуаном Дуанелем. Каждое, самое незначительное движение Маленького Кана фиксируется режиссером на пленку с любовью и нежностью, которую вряд ли можно объяснить одним лишь «стремлением к максимальному реализму».

Вот почему знаковый характер носит визит героини-китаянки на парижское кладбище, где у могилы Симоны де Бовуар она встречает живого (чудовищно постаревшего в отсутствие своего ментора Трюффо) Жан-Пьера Лео, который играет самого себя в этом остроумном камео. Впрочем, это не только знак киномании Цай Минляна, но и общекультурное приближение к Франции, которая финансировала проект. В финале Цай Минлян (в отличие от Вонг Карвая, не любящий злоупотреблять сентиментальными мелодиями и обошедшийся вовсе без музыкального сопровождения) все-таки не удержался от того, чтобы дать на титрах главную тему из «400 ударов».

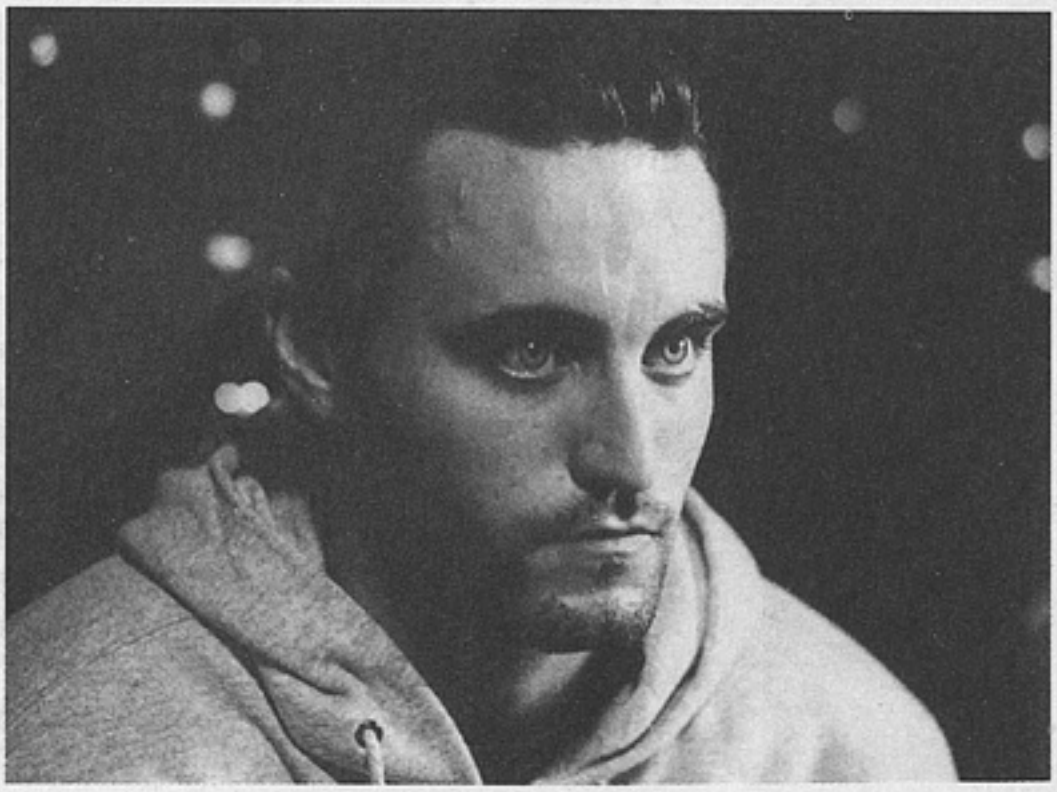
Французский след просматривается и в изобразительном решении, найденном оператором Бенуа Деломом. Зато дизайн картины выполнил Йип Камтим, работавший с Джоном Ву и на последней картине Ан Ли «Крадущийся тигр, невидимый дракон». Благодаря ему каждый персонаж в фильме Цай Минляна имеет свой уникальный цветовой код и даже свою цветовую ауру, которая окрашивает окружающий его участок среды.

Новый фильм не только подтверждает статус Цай Минляна как одного из главных культурных героев китайского кино. Но также позиционирует тайваньского режиссера особым образом по отношению как к синоязычным коллегам, так и к европейским предтечам.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Экспертиза

Не бывает года, чтобы во Франции не вышли на экран один-два, а то и больше фильмов, посвященных знаменитым преступникам XX века. На Берлинале-2001, например, замечательный режиссер Жан-Пьер Дени, живущий отшельником где-то в центральной Франции, представил «Раны, несовместимые с жизнью». Вслед за Жаном Жене («Служанки») он обратился к делу сестер-любовниц Папен, в 1933 году разделавших, что твоих кроликов, женщину, у которой работали горничными, и ее дочь. Жертвы, в общем-то, неплохо к ним относились, в той степени, в какой вообще может идти речь о человеческих отношениях между хозяевами и слугами-рабами. Одновременно в документальной «Панораме» шел еще один фильм, посвященный кровавым сестричкам. В беседе со мной Дени очень точно заметил, что во Франции громкое преступление — часть patrimoine, то есть национальное достояние, охраняемое государством. Французы никогда не забывают, что рядом с Орлеанской девой скакал на битву за правое дело маршал Жиль де Ре, прототип Синей Бороды. Что национальный классик Франсуа Вийон имел все основания писать: «Я — Франсуа, чему не рад. Увы, ждет смерть злодея. И сколько весит этот зад, узнает скоро шея». Что едва ли не первым зеком, освобожденным Великой Французской революцией из узилища, был маркиз де Сад. Что «Бомарше кого-то отравил», Артюр Рембо закончил свою жизнь дилером чего-то там на краю земли, что вора и портового педераста Жана Жене Сартр называл святым и мучеником, а Фуко анализировал случай убийцы своих родных Пьера Ривьера (которому, кстати, в 1975—1976 годах были посвящены два фильма Кристин Липински и Рене Аллио). Даже прототипом совершенно фантасмагорического Арсена



«Роберто Сукко» *(Roberto Succo)*
Автор сценария и режиссер **Седрик Кан**
Оператор **Паскаль Марти**
Художник **Франсуа Абелане**
Композитор **Жюльен Сиванж**
В ролях: **Стефано Кассетти, Исильд Ле Беско, Патрик Дель Изола, Винсент Денериа**
Agat Films & Cie
Франция
2001

Люпена был вполне реальный Александр Жакоб, философ-самоучка, борец за права заключенных, чуть ли ни первый французский правозащитник, первый читатель «Путешествия на край ночи» Селина. У налетчика, маньяка, афериста гораздо больше шансов стать героем биографической ленты, чем у философа или художника, да даже и у великого политика. В Штатах враг общества номер один — «бешеный пес Америки» (как назвал Бонни и Клайда директор ФБР Гувер). Во Франции — почти что «бессмертный» академик или лауреат Гонкуровской премии. Пример — любимец левых интеллектуалов (а других во Франции и нет) бандит и сочинитель Месрин, показательно расстрелянный полицией в Париже в 1979 году, ставший героем двух документальных фильмов. Горячие головы предлагали тогда называть его именем школы и улицы.

При этом реальный преступник используется всегда как некий социокультурный аргумент. И тут интенции авторов могут быть самыми различными. Ален Делон (а его чаще всего стоит признать подлинным автором многих своих фильмов, в отличие от наемных ремесленников) в «Борсалино» (1970) и «Банде» (1976) Жака Дере окружал ореолом старомодной гангстерской романтики, мифологии «milieu», «среды», как называют во Франции уголовный мир, таких малопривлекательных персонажей, как марсельские гангстеры 1930-х и Безумный Пьеро. Возможно, апологией этих убийц, активно сотрудничавших с гестапо, он подтверждал свои твердокаменные правые убеждения. Возможно, подводил исторический базис под собственную чересчур тесную дружбу с наследниками «борсалино». Жак Беккер и Серж Реджани в «Золотой каске» (1952) или Филипп Фурастье и Жак Брель в «Банде Бонно» (1968) воспели апашей и налетчиков «прекрасной эпохи» как стихийных анархистов, наследников парижских коммунаров. Недаром и в «Ван Гоге» Мориса Пиала (1988) в борделе девки и их приблатненные дружки поют «Время вишен», неофициальный гимн Коммуны. Мизантроп Клод Шаброль в «Ландрю» (1964) и «Виолетте Нозьер» (1978) использовал брачного аферист-убийцу и отравительницу как зеркало, в котором отражались жестокость и лицемерие буржуазного общества. А в чудовищном маньяке докторе Петио из фильма Кристиана де Шалонжа «Доктор Петио» (1990) так же отражалось моральное неблагополучие пошедшей на поклон к нацистским оккупантам Франции, в «Приманке» Бертрана Тавернье (1995) — моральный крах миттерановского социального проекта. Ласенер, Ставиский, Роже Трость, Абель Даво, «божий убийца» из «Следователя и убийцы» Тавернье (1975), душитель парижских старушек Тьерри Полен из «Мне не спится» Клер Дени (1994) — список огромен.

«Роберто Сукко» Седрика Кана, на первый взгляд, укладывается в эту схему. Его герою-лунатику уже была посвящена пьеса культового Кольтеса, безвременно сраженного СПИДом. Кан же следовал сугубо документальной канве, изложенной в фундаментальном труде Паскаля Фромана «Я тебя убью. Подлинная история Роберто Сукко». Факты таковы. В 1981 году в пригороде Венеции Местре девятнадцатилетний итальянец Сукко убил своих родителей, был признан невменяемым. В 1986 году, чуть ли не воспользовавшись законной увольнительной, бежал во Францию. Почти два года он колесил по необъяснимому маршруту между Лазурным берегом и Савойей, с юга на север, с севера на юг. Угонял машины, похищал случайных встречных, грабил дома и убивал. Полицейские долго не могли объединить десятки преступлений, не могли поверить в то, что у преступника хватает наглости не путать следы, а безбоязненно возвращаться на места прежних подвигов. В январе 1988 года в Тулоне он застрелил полицейского инспектора, со стрельбой прорвался в Швейцарию и был, наконец, объявлен врагом общества номер один. Благодаря свидетельству его юной подруги, которую он подцепил на дискотеке и которую периодически навещал, полиция вышла на его след и арестовала в его родном итальянском городке, куда он приехал со свойственной ему безумной беспечностью. Его не успели выдать Франции. Сукко произнес в участке вполне шизофренический монолог, где объявил себя городским партизаном, борцом за светлое будущее, а в тюрьме изрядно повеселил охрану и остальных заключенных, когда выбрался на крышу и устроил там хэппенинг со стриптизом и киданием разнообразных предметов вниз. А потом тихо и незаметно удавился пластиковым пакетом в одиночке, оставшись загадкой для криминалистов, журналистов и историков.

Казалось бы, Кан — в полном соответствии с французской традицией — наконец-то найдет виновных в этой истории. Виновным будет, естественно, не Сукко, а эпоха, общество, киевский дядька, соседская бузина. Или, по меньшей мере, вскроет механизм безумия. Не тут-то было. Сукко — и это можно было бы, но не хочется признать поражением режиссера — остается абсолютной загадкой, вещью в себе, или точнее, «телом в себе». Телом, затерянным в южной природе, пластичным, холеным, непроницаемым. Мы узнаем протокольное «как», но так и не понимаем, «почему». Умница Кан пригласил на главную роль непрофессионала Стефано Кассетти, очевидно, в чем-то — естественно, в нормальной ипостаси — адекватного Сукко. К тому же известное или хотя бы отмеченное печатью профессионализма лицо вносило бы дополнительные смыслы, которых Кан хотел избежать. Сукко в исполнении Кассетти хочется назвать «маменькиным сынком», по Феллини, если бы не воспоминание о том, что он несчастный сиротинушка, порешивший родителей. Мы видим на экране латинского жеребца, записного соблазнителя, уверенного в своей неотразимости, врун и позера, онтологического жиголо. В общем-то, хорошо изученное, описанное социоэнтомологами не слишком опасное животное. Он врет своей подружке, что он англичанин, выполняющий секретные миссии. Потом говорит правду — что убил родителей и бежал из психушки. Верить ему нет никаких оснований в обоих случаях. Вспоминается, кстати, что Эд Гейн, вдохновивший Хичкока на «Психоз», Хупера — на «Истребление по-техасски», не скрывал от односельчан, что без вести пропавшие женщины спрятаны у него дома. Ему тоже никто не верил.

Переход от безобидного шалопая к серийному убийце зафиксировать невозможно даже при повторных просмотрах. Не слышен никакой щелчок перегоревшего предохранителя, не меняется пластика, не загораются или не становятся мертвыми глаза. Ужас начинается — или, наоборот, не начинается — именно тогда, когда ждешь этого менее всего. Выходя из дискотеки, он может — без всяких на то оснований — выхватить пистолет и оставить за собой еще один бессмысленный труп. И, напротив, захватив в заложницы припозднившуюся студентку, может полночи раскатывать с ней в автомобиле, трепаться о жизни и отпустить, даже не изнасиловав. Забавная деталь: пытаясь убедить девушку, что его не стоит бояться, Сукко представляется не уголовником, а террористом. Девушка сразу же заметно успокаивается.

Похоже, что Седрик Кан нашел свою авторскую тему, и Роберто Сукко интересен ему не как социальный казус, а как иная сторона той загадки, которую он — весьма поверхностно — пытался разрешить в нашумевшей «Скуке». Эта тема, эта загадка — соотношение разумного и животного начал в человеке. В «Скуке» половые органы и мозг, разум и тело были фатально несовместимы, несводимы в гармоническое единство. Кан — вслед за Альберто Моравиа — развел их. Мозг — нервный и претенциозный парижский интеллектуал. Тело — бессмысленная семнадцатилетняя Сесиль, похожая на выпускницу малярного ПТУ. В «Роберто Сукко» в идеальное и столь же бессмысленное, как у нее, тело впаян безумный мозг. Отсюда — холодный, завораживающий эффект этого фильма, напоминающего акт судебно-медицинской экспертизы. Отсюда — и мораль вполне внеморального фильма, выведенная еще тридцать лет назад историком медицины Жан-Пьером Петером по поводу казуса Пьера Ривьера: «Лучший инструмент, для того чтобы провести такое исследование, — это мы сами, если мы согласимся погрузиться и страдать во мраке».

АНТОН ДОЛИН

Все течет

Мужчина потерял работу. Он слоняется без дела, заходит навестить старого приятеля — пожилого бомжа по прозвищу Философ. Когда-то тот рассказывал мужчине, что в деревушке у моря, в доме у красного моста он спрятал сокровище — золотую статую Будды, похищенную из храма, но так и не смог вернуться за ней. Философ умер, и на поиски сокровища отправляется наш герой. Однако вместо Будды в доме у красного моста он находит необычную женщину, к которой его неудержимо влечет. У них завязывается роман. Мужчина перестает вспоминать о доме, где у него осталась нелюбимая жена и ребенок. Он остается жить в деревне, осваивает профессию рыбака и спит с женщиной, которая, как выясняется, обладает одним странным качеством: в минуты оргазма из нее начинает фонтанами хлестать вода. Теплая вода, стекающая под мост в речку, где водится так много рыбы.

Незамысловатая история, рассказанная семидесятипятилетним классиком японского кино, одним из четырех дважды обладателей каннской «Золотой пальмы» Сёхэем Имамурой в его последнем фильме «Теплая вода под красным мостом», может напомнить нам о многом. О той же «Женщине в песках», к примеру: условный мужчина случайно попадает в условный мир, где встречает условную женщину, которая заставляет его изменить свой взгляд на окружающую действительность. Кстати о «Женщине в песках»: ее на Западе в течение десятилетий воспринимали как эталон романа-притчи, а на родине, в Японии, считали образцом реализма. В основе которого — актуальная проблема — отважная борьба небольшой деревенской общины со стихией, а именно песком. Так и с Имамурой, любое толкование которого западным зрителем может оказаться как минимум

«Теплая вода под красным мостом»
(Akai hashi noshitano nurui mizu)
Авторы сценария **Мотофуми Томикава, Дайсукэ Тэнган, Сёхэй Имамура**
Режиссер **Сёхэй Имамура**
Оператор **Сигэру Камацубара**
Художник **Хисао Инагаки**
Композитор **Синичиро Икэбэ**
В ролях: **Кодзи Якусё, Миса Симидзу, Мицуко Байсо**
Nikkatsu Inc., Imamura Productions, BAP Inc., Eisei Gekijo, Maru Ltd., Comme des cinémas, Catherine Dussart Production
Япония — Франция
2001

наивным. Нельзя, конечно, отдавать однозначный приоритет национальным исследователям — считать их позицию единственно правильной лишь на том основании, что они японцы. И все же приходится в очередной раз констатировать, что наши культуры слишком непохожи друг на друга, что любые аналогии сомнительны, а интерпретации почти всегда ложны. Как с Куросавой, которого европейцы считают воплощением загадочной японской души, а сами японцы — едва ли не изменником, пособником Голливуда. В Канне Нагиса Осима, представляя публике «Табу», сказал: «Некоторые символы не нуждаются в объяснениях. Смешно было бы еще раз повторять банальности вроде той, что черный цвет символизирует жизнь, а белый — смерть». Ведущий пресс-конференции деликатно наклонился к уху маэстро и прошептал: «Вообще-то, у нас в Европе все наоборот...»

Поэтому понять и объяснить «Теплую воду под красным мостом» сможет, наверное, только японский критик. В том числе потому, что никто из нас не читал первоисточник, роман Йо Хенми, и никогда не узнает, что Имамура решил привнести в свой фильм сам, а что слепо перенес на экран. Мост, например, специально красили в красный цвет, а зачем? Потому что так было написано в книге, и этого достаточно. С другой стороны, парадокс в том, что европейская публика от «Теплой воды» в восторге; каннская аудитория рыдала от смеха, аплодировала в финале, принимала фильм лучше большинства конкурсных картин. Разумеется, дело давно не в экзотике, к которой на Западе привыкли и которой к тому же в фильме Имамуры мало. Дело в экзистенциальных истинах, содержащихся в картине и читающихся без труда, даже если ты незнаком с иероглифическим письмом.

Главный герой фильма — мужчина, служащий среднего звена и средних лет по имени Ёсукэ, уволенный с работы и стремительно теряющий жену с ребенком. Роль его исполнил Кодзи Якусё, один из культовых актеров современного японского кино. Он играл главную роль в «Угре», втором «пальмоносном» фильме Имамуры, и воплощал тот же социокультурный тип, который в его исполнении приближается к устойчивому амплуа: в представлении зрителя Кодзи Якусё — современный человек без ориентиров, во взгляде которого заключен извечный вопрос «что делать?» (таким он был и в прошлогоднем каннском хите — философском детективе Синдзи Аоямы «Эврика»). Впрочем, для излечения типичных болезней среднего класса герои Якусё, как правило, прибегают к нетривиальным методикам: от приручения угря до уникальной сексуальной практики и принципиального отказа от квалифицированного труда. То есть к методике, суть, смысл и цель которой — превращение мужчины в Мужчину как такового. Мужчиной становится и Ники Дзюмпэй, герой «Женщины в песках», потерявший в пустынной деревне свою городскую профессию и статус, превратившийся в того, кому предназначено любить свою женщину и разгребать песок.

Женщина из «Теплой воды» на женщину из романа Кобо Абэ ничуть не похожа. Загадочная игривость, смесь кокетства и сексуальной тайны явлена уже не в первый раз Мисой Симидзу, любимой актрисой позднего Имамуры, снимающего ее в третьем фильме подряд. Если комплекс эмоций, присущих герою, понятен зрителю (одиночество, растерянность, влечение, желание найти себе место в обществе — почти по Кафке), то женщина являет собой абсолютную загадку. Мы встречаем Саэкё впервые в супермаркете, где она ворует сыр, но это действие немотивировано, как и все последующие, как и главное свойство Саэкё — гейзеры теплой воды, извергающиеся из ее чрева в моменты наивысшего наслаждения. Исследовавший сильные женские характеры в большинстве своих фильмов Имамура пришел к странной Саэкё, сила которой природна и необъяснима и никак не связана с ее человеческими качествами.

Обстоятельства и декорации, в которых встречаются герои, тоже смутно знакомы зрителям: маленький городок на берегу моря, в котором живут местные преступники, авторитеты и рыбаки, а в единственной гостинице, где вынужден поселиться Ёсукэ, отвратительно готовят. Особое настроение создает африканский бегун, приехавший в Японию специально, чтобы выиграть марафонскую дистанцию, заработать много денег и стать у себя на родине королем; пока же этого не произошло, он бесконечно тренируется, бегая по городку под

неусыпным контролем тренера-велосипедиста. Маленькая коммуна людей, со всеми допустимыми странностями, место действия очень многих современных фильмов, и даже чернокожего странника мы уже встречали в «Северянах» Алекса Ван Вармердама.

Что же по-настоящему новое изобрел Сёхэй Имамура в своем семнадцатом фильме, что заставило публику реагировать на него столь восторженно? Герои и актеры знакомы, декорации неоригинальны, история освобождения от привычных норм человека, попавшего в житейский тупик, не нова. За одним исключением: главная тема, главная субстанция и центральный образ фильма вынесен в его заглавие — это вода. Волшебный фонтан, заставляющий небо озариться в последних кадрах радугой, оставляет у зрителя ощущение подлинного чуда, которое и должно сопровождать любой значимый фильм.

О возможном значении теплой воды, хлещущей из тела героини и красиво, но и странно окатывающей сплетенные тела Ёсукэ и Саэкё, размышлять можно бесконечно. Вода, влага всегда связана с сексом, желанием, а также их изображением в большинстве эротических фильмов (любовные сцены в ванной или душе, пляж и купание и т. д.). Самое тривиальное толкование сама Саэкё отметает в одной из первых сцен, поясняя Ёсукэ: «Это не пи-пи, это просто вода, она чистая». Вода — это жизнь, воплощение витальности, и неминуема ассоциация с отходящими водами, особенно если вспомнить, что в «Угре» героиня Симидзу, так же влюбленная в героя Якусё, была беременна, а на съемках «Теплой воды» беременна была сама актриса. Весь городок питается за счет рыбы, постоянный приток которой обеспечивает именно теплая вода, а в какой-то момент мужчина попадает в немыслимый резервуар, где хранятся запасы этой особенной воды. Однако ни одно объяснение не является окончательным, исчерпывающим, а потому недостаточно убедительны все. Следовательно, вода существует в фильме прежде всего как вода.

Вода — одна из четырех основополагающих стихий. Она находится в постоянном движении, а потому крайне важна для кинематографа, суть которого заключена в том же самом, в преодолении неподвижности. Вода — это и движение в судьбе главного героя, и ход сюжета. Забавно, что ближе к концу картины вода в теле Саэкё начинает иссякать, и то же самое происходит с самим фильмом — он становится однообразнее, появляются излишние бытовые проблемы в отношениях. Но это обманчиво, поскольку в результате взрыв воды, с новой силой бьющей фантастическим фонтаном из тела женщины, ставит восклицательный знак в финале истории. «Смотри на вещи проще», — советует Ёсукэ призрак Философа, человека, который оставил в городе сокровище, ныне постаревшую женщину, давшую миру Саэкё, а когда-то бывшую первой здешней красавицей, обладавшей тем же даром.

Решавший на протяжении всей творческой карьеры сложные моральные и социальные проблемы Имамура к старости отказался от решений вообще, предпочел ответам вопросы. Чем проще будет предмет разговора, тем более глубоким и в то же время лишенным ложной многозначительности будет этот разговор. Чем больше юмора в интонации, тем богаче содержание послания. Женщина есть загадка, как и вода, как и кинематограф. Мужчина есть тот, кто пытается эту загадку разгадать и мчится к возлюбленной сломя голову, обгоняя африканского марафонца. Рыба живет в воде, а человек питается рыбой и пьет воду.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Французский пациент

На «Офицерскую палату» Франсуа Дюпейрона идти, мягко говоря, не хотелось. Если честнее, было страшно. Не хотелось, поскольку посмертная реабилитация «папиного кино», костюмной драмы носит во французском кино эпидемический характер, не щадя никого: ни последнего сюрреалиста Рауля Руиса, ни фаворитов «Кайе дю синема», объявленных некогда выразителями духа молодого поколения Арно Деплешена и Оливье Ассаяса. А страшно, поскольку, будучи зрителем далеко не слабонервным, я тем не менее панически боялся предстоящего на экране. Фильм посвящен тем, кого во Франции называют gueules cassees, «поломанными мордами», «разбитыми пастями». Проще говоря, о людях, получивших на Великой, как ее называли во Франции, или империалистической, как ее называли в Советской России, войне 1914—1918 годов тяжелейшие челюстно-лицевые ранения, о людях без лица. Из аннотации явствовало, что герой, свежеиспеченный лейтенант, получает чудовищную рану в первой же своей боевой миссии, невинной рекогносцировке на благостном лугу, и последующие два часа экранного времени и пять лет времени исторического проводит в госпитале Валь-де-Грас среди таких же, как он, живых мертвецов. Легко представить себе, как решено это было бы в голливудской военной фреске: врач отдергивает простыню с носилок, шедевр искусных гримеров вызывает обмороки в зале, кровь, зияющие дыры, осколки костей. То, что фильм не американский, а французский, пугало еще пуще. Осмелевший в последние годы Голливуд как-никак заботится о максимальной широте своей аудитории. Французы же в последнее время совершенно озверели, используя приемы gore-кинематографа к месту и не к месту. Сладкий запах крови бодрит Алена Берберьяна в

«Офицерская палата» ***(La chambre des officiers)***
Автор сценария и режиссер **Франсуа Дюпейрон**
Оператор **Тэцуо Нагато**
Художник **Патрик Дюран**
Композитор **Арво Пярт**
В ролях: **Эрик Каравака, Сабина Азема, Андре Дюссолье, Дени Подалидес**
Arp selection
Франция
2001

«Шести», Матье Кассовица в «Убийцах» и «Багровых реках», Катрин Брейа в «За мою сестру», Франсуа Озона в «Криминальных любовниках». От французов можно ждать в наши дни чего угодно.

Инвалид в XIX веке — законная деталь социума, да не так уж много их и было в тех сравнительно патриархальных войнах без авиации, без газов, без многомесячного траншейного ада, зато с медициной, еще не освоившей науку продолжать мучения спасенных раненых. Военно-полевая медицина прогрессировала в пандан средствам уничтожения. Тема инвалидов Великой войны — одна из ключевых в послевоенной социальной ветви немецкого экспрессионизма. Человеческие обрубки, слепые, безносые, безликие, заполняли графику и живопись Георга Гросса и Отто Дикса, особенно эффектно смотрясь рядом с шикующими нуворишами, спекулянтами, сутенерами инфляционной веймарской Германии. Да и не только Германии. Владимир Маяковский едва ли не первым напомнил о бомбе, оторвавшей ноги поручику. В кино инвалидами возвращаются с войны герои лучших мелодрам Фрэнка Борзеджа «Час седьмой» и «Река». Но ни о каком экспрессионистическом натурализме в живописании увечий в кино и речи быть не могло. Жертвы реальной войны — это вам не криминальные уроды Лона Чейни, не ярмарочные (впрочем, немедленно табуированные) фрики Тода Броунинга. Пожалуй, единственным кинопроизведением «на тему» оставался до последнего времени шедевр Далтона Трамбо «Джонни дали винтовку». Но внимание было сосредоточено на внутреннем состоянии солдата, лишившегося рук, ног, слуха, голоса, зрения, то есть уже почти не человека, чистого воплощенного страдания, столь абстрактного, что речь о его физических страданиях уже просто не может идти. Джонни — над страданием, вне его. Ужас положения героя «Офицерской палаты» в том, что он не перестал быть человеком. Просто потерял лицо.

Заранее скажу, что мои подозрения не оправдались. Ретроатмосфера «Офицерской палаты» — не самоценное, декоративное упражнение, а попытка реконструировать мир, еще пытающийся жить по правилам, еще сопротивляющийся наступающему кошмару XX века, масштабов которого никто предста-

вить не в силах. Ловко сидящая новенькая униформа. Такое понятное, такое естественное и такое целомудренное желание только что познакомившихся уходящего на фронт лейтенанта и только что проводившей жениха девушки провести ночь вместе. Такие старомодные армейские доктора, очевидно, первыми понявшие наступление немыслимого ранее ужаса, но тем паче гордящиеся наукой, способной делать чудеса. И солнечный загородный дом, обитатели которого будут так ненатурально делать вид, что им не стоит никакого труда смотреть на лицо (не-лицо) вернувшегося сына, внука и брата, ставшего «человеком-слоном».

Что же касается физиологии, то Франсуа Дюпейрон проявил немыслимое по нынешним временам целомудрие. К тому моменту, когда, осторожно смотрясь в оконное стекло, лейтенант размотает — уже после нескольких пластических операций — бинты, зрители уже внутренне готовы. Дюпейрон приручил их, доказав, что вовсе не ставит своей целью визуальный шок. Страшнее изуродованного лица — сцена, в которой медсестры выносят из палаты, приготовленной для «сломанных морд», зеркала. Они не должны видеть себя. Их зеркалами станут лица соседей по палате, так же скрытые маской бинтов, так же неведомые их обладателям. Страшнее выноса зеркал уже ничего не будет. Потому-то лейтенант и смотрится в оконное стекло.

«Офицерская палата» — редкий пример современного фильма, построенного по Аристотелю, помнящего о необходимости катарсиса. Пока идет война, пока раненые изолированы в Валь-де-Грас, несмотря на невыносимость их положения, здесь есть некая гармония с общим состоянием сумасшедшего мира. Испытанием становится жизнь. Первый проблеск надежды — циничная шутка одного из офицеров. При первом же выходе в город, причудливо рифмующемся с ночными кострами на улицах — с традиционным представлением о революционном Петрограде, мужики, естественно, направляются в бордель. Бандерша сначала отказывается принять их, но офицеры выворачивают карманы — ненужные в госпитале деньги как-никак капали и капали все эти четыре года, — и пачки банкнот решают все. Офицер приветствует подзадержавшихся у девок

братьев по несчастью той самой шуточкой: «Поздравляю вас, господа. Для полного счастья нам не хватало только сифилиса. Теперь он у нас есть».

Герой возвращается к нормальной жизни только тогда, когда понимает, что обречен на нее, что миру — по большому счету — нет никакого дела до его отдельно взятой жалкой судьбы, что — извините за трюизм — слезами горю не поможешь. Он осмелится вытерпеть чужой взгляд только тогда, когда внутренним взором увидит себя со стороны. И развеселит ребенка в подземке, как доброе чудовище, то скрывая котелком, то приоткрывая свое лицо (в тот момент не-лицо вновь лицом становится), которое для мальчика ассоциируется, очевидно, с Шарлем Перро, но никак не с Марной или Верденом. И затеет кокетливую игру с девушкой, ударившей его дверцей автомобиля. «Посмотрите, вы меня изуродовали!» — «Да нет, ничего я вам не сделала». — «Ну, посмотрите же, я стал чудовищем, как мне теперь появляться на людях!» — «Да бросьте вы, никакое вы не чудовище». Финал столь хорош, что отказываешься в него верить. Свадьба, на которую съезжаются друзья-инвалиды. Рождение ребенка, которому предшествуют нелепые и столь же понятные человеческие (как человечен весь фильм) страхи, не унаследует ли он от отца его «морду». Дюпейрон удивительным образом избегает любой сентиментальности, любой слащавости. Возможно, это удалось ему, потому что делал он фильм вовсе не о жертвах империалистической бойни, вовсе не о «любви, которая побеждает смерть», а о силе взгляда, способного и убить, и спасти. А все шедевры мирового кино, если верить азартным критикам «Кайе дю синема» многолетней давности, сняты именно о силе взгляда.

Призы 54-го Каннского кинофестиваля

Полнометражные фильмы

- ***«ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ»***
  «Комната сына», режиссер *Нанни Моретти*

- ***ГРАН-ПРИ***
  «Пианистка», режиссер *Михаэль Ханеке*

- ***ПРИЗ ЗА РЕЖИССУРУ (EX-AEQUO)***
  Джоэл Коэн — фильм **«Человек, которого там не было»**
  Дэвид Линч — фильм **«Малхолланд Драйв»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ***
  Изабель Юппер — фильм **«Пианистка»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ***
  Бенуа Мажимель — фильм **«Пианистка»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ***
  Данис Танович — фильм **«Ничья земля»**

Н.СИРИВЛЯ

Опера нищих

В 1994 году, завершая подборку материалов о фильме «Ладони», А.Хржановский писал: «Не знаю, не загадываю — сделает ли что-либо еще этот режиссер в кино... Но о том, что он уже сделал, можно говорить как о целом и самобытном кинематографе»[1]. Сегодня Артур Аристакисян завершил наконец свою игровую картину «Место на земле», и стало ясно: Хржановский был прав — это действительно некий «самобытный кинематограф», существующий вне привычных канонов культуры, точно так же как вне рамок цивилизации существуют его герои — нищие, бомжи и хиппи.

Аристакисян, конечно же, не первым запечатлел на пленку изгоев общества. Новизна «Ладоней» заключалась в радикальном смещении точки зрения: мир нищих и попрошаек мы увидели не снаружи, но словно бы изнутри, глазами человека, который не испытывает по отношению к ним привычных чувств жалости и отвращения, но воспринимает их способ существования как единственно прекрасный, «спасительный» и достойный. Камера подолгу, не щадя наших чувств, фиксировала грязные протянутые ладони или обрубки рук, слепые глаза и лица, отмеченные печатью дебильности, голых детей, копающихся в отбросах, и полубезумных старух с тележками, груженными нищим скарбом, где среди тряпья и пакетов хранилась, например, голова давно умершего возлюбленного... В конце концов неспешное, эпическое чередование этих жутковатых картин взламывало присущий зрителю защитный порог брезгливости, и он погружался в странный, неведомый прежде мир, где нищета была особой формой безумия (по мнению Ариста-

«Место на земле»
Авторы сценария А.Аристакисян, И.Шубина
Режиссер А.Аристакисян
Оператор Г.Яблочников
Художник Е.Зубарчук
Композитор Р.Увьятт
Звукооператор К.Василенко
В ролях: А.Верди, В.Хаев, Н.Гришаева, И.Вержбицкая и другие
«А.В.А», Министерство культуры РФ
Россия
2001

[1] Хржановский А. «Страдал и был страданьем светел...». — «Искусство кино», 1994, № 3, с. 125.

кисяна — священного), социальной проекций определенного строя психики, формой защиты от непосильного ига цивилизации или, как выражается автор, «системы». Сам режиссер — анархист и маргинал до мозга костей — «систему», понятное дело, на дух не переваривал (закадровый авторский монолог, обращенный к «неродившемуся сыну», содержал в качестве первой заповеди спасения парадоксальный призыв: «Сойди с ума!»). И ненависть к «системе», обязывающей человека зарабатывать на хлеб насущный и каждый день чистить зубы, перерастала в квазирелигиозную проповедь нищеты, безумия и страданий как едва ли не единственный путь к Свету и к Богу.

Однако парадоксальная авторская философия легко могла быть вынесена за скобки, воспринята как провокация, как гипербола. Документальный материал был подлинным и говорил сам за себя, и главным потрясением от фильма была эта всплывшая «Атлантида», этот неведомый нормальному человеку, но притягательный, как все ужасное, экстремальный душевный опыт, что, собственно, и сделало «Ладони» событием в кинематографе.

После защиты диплома, совпавшей с премьерой фильма в Доме кино, Аристакисян проснулся знаменитым. Картина была показана на множестве фестивалей, автор получил кучу призов. И главным призом стало решение Госкино финансировать его следующую, уже игровую картину «Мария».

«Мария», впоследствии ставшая «Местом на земле», снималась, как и «Ладони», шесть лет. Работа над фильмом сопровождалась скандалами и незатухающим конфликтом с продюсером. На XXII Московском фестивале был показан несмонтированный и неозвученный материал (Аристакисян, сидя в зале, сам читал текст в сопровождении безвестного музыканта, в нужных местах исполнявшего соло на дудочке). Материал произвел впечатление, с одной стороны, шоковое, с другой — весьма неопределенное: непонятно было, что из этого выйдет? Окончательный же вариант фильма, показанный год спустя, на XXIII ММКФ в рамках программы «8 $^{1}/_{2}$», глубоко разочаровал.

Черновик был интересен прежде всего документальной фактурой: коммуна хиппи, несколько лет просуществовавшая на бюджетные деньги, выделенные для съемок неведомого аристакисяновского шедевра. Складывалось впечатление, что для этих людей участие в картине — «натуральная плата» за излюбленный образ жизни. Поражала их покладистая готовность участвовать в придуманных Аристакисяном душераздирающих киноэтюдах. Их длинные волосы, фенечки, юные лица, бесформенные одежды, безвольная пластика — люди-растения, люди, как вода, стекающая в низину, готовые делать все, что им скажут — кормить грудью заросших, бородатых бомжей, участвовать в эротических сценах, держать посреди всей этой грязи своих детей... Что там происходило на самом деле, нам узнать не дано, но видимая часть айсберга заинтриговывала. Этакое документальное полотно — «Юные маргиналы на съемках любительского кинематографа».

В окончательном варианте кино оказалось даже более любительским, чем можно было предполагать. Выяснилось, что Аристакисян не имеет навыков ни озвучания, ни монтажа... Но дело даже не в этом. Стало ясно, что его «самобытный» кинематограф вообще не может существовать в формате профессионального игрового кино, ибо всякий профессионализм есть дань ненавистной «системе».

Документальный кинематограф предполагает сохранение некоей дистанции между зрителем и экранной реальностью. Игровой предлагает погрузиться в нее целиком. И когда за дело берется человек с вывихнутым, маргинальным типом сознания, получается нечто напоминающее живопись шизофреников — впечатление производит сильное, но крайне отталкивающее.

Вот почему документальные «Ладони» были встречены с энтузиазмом, несмонтированный вариант «Места на земле» вызвал, по крайней мере, социологический интерес, а в окончательной версии, где реальность была грубо и неумело искромсана ножницами нездорового дискурса, картину мало кто смог выдержать до конца.

Хотя, в сущности, ее философия ничего нового, по сравнению с «Ладонями», не содержит. В опубликованной «Искусством кино» беседе режиссера с Владимиром Сорокиным (не писателем, а богословом) Аристакисян говорил:

«Мне близки по духу те, кто провел свою жизнь в пути и служении среди обычных людей, — киники, францисканцы, суфии, юродивые у нас в России, хиппи во всем мире... Я не разделяю их... Все они делали одно дело»[2]. Такое убеждение проистекает из мысли, что всякий, кто добровольно отказался от благ цивилизации, обретает Любовь, а Любовь — субстанция, просто вынуждающая человека дарить ее другим людям.

Подобного рода эксперимент и показан в фильме. Коммуна хиппи — то самое заповедное «место на земле», где любят всех без разбора — друг друга, кошек, собак, калек, детей, нищих... Любить друг друга плотской любовью юным прекрасным созданиям не составляет труда, но лидер коммуны (В.Хаев) требует большего — он призывает делиться любовью с самыми обездоленными, дарить свое тело бомжам и нищим. На чем и ломается. Подружка лидера (Н.Гришаева) отказывается идти на подвиг и покидает коммуну. Он в отчаянии оскопляет себя. Великая жертва поселяет в умах коммунаров смятение и ужас. Счастливый сквот оборачивается местом, где царят тоска и уныние; никто тут больше не верит в спасительную силу любви.

Никто, кроме Марии (А.Верди) — нищенки с больными, замотанными в грязные тряпки ногами. Полфильма она молча бродит и квадратными глазами глядит на эту странную жизнь, а после того как все начинает рушиться и летит под откос, вдруг заявляет, что она верит и даже отправляется на улицу целовать нищих и вербовать новых сторонников. Однако напрасно. Коммуну разгоняет ОМОН, и Мария остается одна со своими страданиями, верой и никому не нужной любовью. В финале она ползет по ступенькам подземного перехода, с трудом волоча больные, распухшие ноги, — неузнанная «святая», мученица, отвергнутая спасительница человечества.

Смысл авторского послания можно прочитать так: все, кому есть, что терять, у кого есть здоровье, молодость, красота, силы, оказываются не на высоте поставленной задачи. Лидер, например, одержим исключительно жаждой власти, и его кровавая «жертва» — попытка навязать свою волю потрясенным адептам. А подлинная Любовь ведома только тем, кто ничего не имеет, кому вообще некуда пойти, тем, чья боль безмерна, а мука неутолима.

Совершенно очевидно, что данная риторическая конструкция держится на системе подмен. И первая из них: уход от цивилизации как путь к спасению. Ведь утопия хиппи — это рай на халяву. Что человеку нужно для счастья? Крыша над головой, кусок хлеба, любовь, в том числе и физическая, и осознание причастности к неким высшим реалиям. Достижение всего этого требует от человека усилий: нужно зарабатывать на жизнь, строить отношения с партнером, духовно перерастать собственный эгоизм и т.д. Но если поселиться всем скопом, питаться объедками из «Макдоналдса», любить друг друга по принципу «тело каждого принадлежит всем», а духовные прозрения заменить курением травки — билет в рай получается почти что бесплатным. Только вряд ли эти люди-цветы, умудрившиеся свести к минимуму затраты житейской энергии, способны любить кого-нибудь, кроме себя. А уж служить обездоленным — тем паче. Тут нужна святость, а святость требует сверхусилий; да и их недостаточно — нужна еще близость к Богу, что тоже даром нам — увы! — не дается.

Соответственно, никакой реально ощутимой любви на экране нет. Любовь и служение заменяются набором «хоровых» ритуальных действий в исполнении послушной массовки (знаковая сцена — купание паралитика в детской ванночке с последующим вытиранием его скрюченных ног длинными, мягкими волосами).

Другой источник Любви по Аристакисяну — боль и страдания. Чем больше боли, тем больше Света. И потому режиссер заставляет своих героев страдать ну просто-таки из последних сил. На экране разворачивается настоящая эпидемия членовредительства. Помимо центрального эпизода с отрезанием причинного места, здесь есть еще история почти бесполой, высохшей побродяжки, которую прошедший в коммуне науку любви китайский мальчик соблазняет на улице, а она, узнав, что у него есть другая, режет себе вены и рисует кровью узоры на

[2] Сорокин Владимир — Аристакисян Артур. Марксизм наоборот, Евангелие изнутри. — «Искусство кино», 1994, № 3, с. 123.

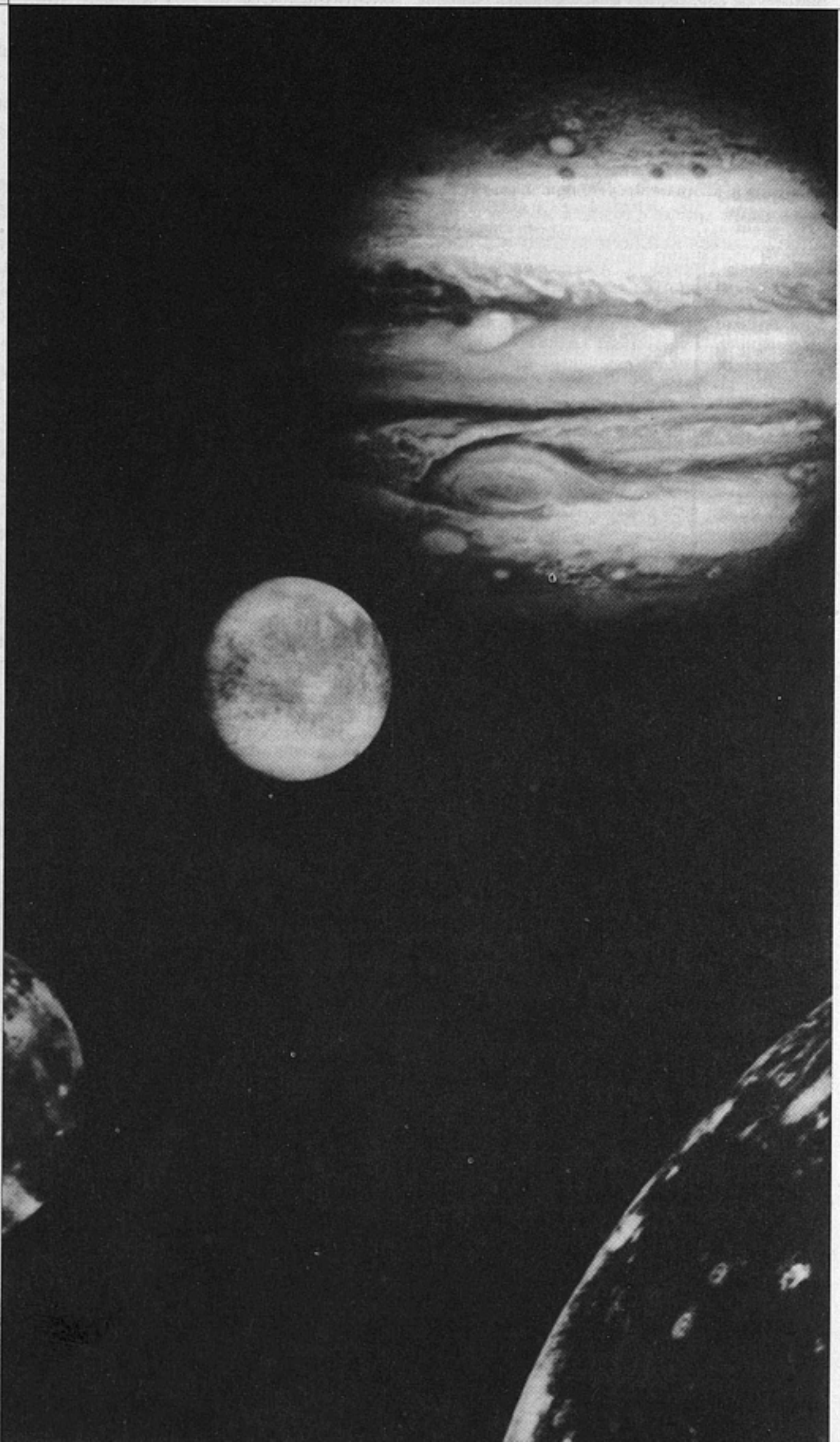
стенке... Есть история юной матери, потерявшей ребенка, которого случайно «заспал» пьяный бомж, и другой матери — полубезумной, с ножом в руках отстаивающей свое дитя от посягательств милиции... Не говоря уже о том, что периодически врывающиеся в сквот милиционеры и «новые русские» всякий раз устраивают там настоящий погром.

Насилие подается на экране с жуткими физиологическими подробностями. При этом сугубый натурализм странным образом соседствует с высокопарной религиозной символикой: истекающий кровью вождь, лежащий на полу в позе распятия очевидно напоминает Христа; иконописное лицо несчастной Марии отсылает к образам Богородицы... Тут что-то уже граничащее с хлыстовством — мазохистский экстаз, окрашенный в тона сомнительной мистики... Подобные психические аномалии, носившие некогда массовый характер, в России как наследие средневековья сохранялись вплоть до начала XX века. Сегодня такой тип психики встречается лишь в среде совершеннейших маргиналов. Аристакисян пытается вернуть его нам, выдавая за некий значимый религиозный феномен. Однако к христианству все это имеет весьма отдаленное отношение. Нищета и страдание могут служить *путем к Богу*, но их ценность определяется целью и определяется исключительно «по плодам». Плоды эти известны — радость, мир, душевная крепость, внутреннее трезвение... Ничего подобного нет в мрачном, истерически взвинченном «Месте на земле», где вся религиозность основана на механизме гиперкомпенсации: чем больше лишений, тем сильнее потребность видеть в них «высший смысл».

Человек, оказавшийся вне рамок «системы», переживает шок, его психика ощутимо меняется — меняется самооценка, нормы и правила поведения, привычки, физиология и в том числе знаковая система взаимодействия с миром. Существует определенная «эстетика нищеты», если рассматривать нищенство как своего рода социальный «театр». И при ближайшем рассмотрении становится ясно, что в этой именно эстетике и снят фильм Аристакисяна. Монотонная повторяемость реплик и жестов, шокирующая демонстрация телесных уродств, невероятная концентрация «жестоких» коллизий (в электричке, пока вы едете, мимо вас друг за другом обязательно проследуют слепые, погорельцы, беженцы, сироты, увечные жертвы войны, не считая цыган и просто старушек, просящих на пропитание); непременные апелляции к религиозным мотивам и даже фальшивые интонации непрофессиональных актеров (попрошайки всегда говорят какими-то особыми голосами) — все из этой оперы, аутентичной «оперы нищих». Аристакисян воспроизводит ее строй невольно, даже не желая того, просто в силу глубинного психологического родства со своими героями.

И, честное слово, мне жаль, что продюсеры — люди «системы» заставили режиссера закончить эту картину. В незавершенном варианте ее еще лет пять можно было бы показывать на фестивалях, время от времени получая гранты на окончание. А так проект попросту загубили: нужно ведь понимать, что «система» и маргинальный талант Артура Аристакисяна абсолютно несовместимы.

КОММЕНТАРИИ



ДМИТРИЙ БЫКОВ

«На нашем месте в небе должна быть звезда...»

В наше время сплошь и рядом фильмы снимают далеко не те люди, которые на это действительно способны (хотя иногда удача улыбается и им), а те, кто достает деньги или умеет убеждать правительство в том, что именно его картина поднимет пребывающее в упадке русское национальное самосознание. Смотреть такого рода произведения — сущее наказание, но кинопроцесс вроде как имитируется.

Киновед Геннадий Масловский, учредивший в Интернете специальный сайт виртуального кино (идеей этой подрубрики я обязан ему), предложил режиссерам и сценаристам публиковать синопсисы своих неснятых картин, причем главных, на месте которых отчетливо чувствуется зияние: «На нашем месте в небе должна быть звезда»[1].

В сегодняшней России давно должен быть фильм о среднем классе, о его мытарствах в конце века, о бедолагах-дачниках с «Запорожцами», о семье и школе, о минувшей войне. Голливудский «Пёрл Харбор» на фоне повернувшей вспять деидеологизации особенно наглядно выявил зияние на том месте, где должна быть звезда. Звезда! А у нас — «Праздник» Гарика Сукачева.

В общем, несколько таких зияний я и намерен очертить, предложив читателю кое-какие сюжеты и концепции, которые в разное время приходили мне в голову в качестве возможных сценариев.

Вызов

У Петрова есть жена, маленький сын, любимая работа. В один прекрасный день его внезапно вызывают в ГБ. Он долго сидит у двери назначенного кабинета. Оттуда выходит мрачный бородатый человек, прижимающий к груди толстую папку. На миг он останавливается перед Петровым, долго в него вглядывается с подозрением, потом почти бегом устремляется наружу. Петров с потными руками заходит в кабинет. Усталый бесцветный следователь говорит ему, что отдел, который занимался делом Петрова и двадцати других граждан, расформирован. Все, кто им занимался, уже уволены. Сказать, зачем и почему их так долго «вели», следователь не уполномочен да и не хочет. Сверху велено отдать им на руки их личные дела.

Петров получает толстую папку и еще в транспорте, по дороге домой, начинает ее изучать. Он не помнит за собой никакого греха и никогда не замечал слежки. Из папки он с ужасом узнает, что вся его жизнь была результатом чу-

[1] Цитата из песни Б.Гребенщикова

жой направленной деятельности. Жену ему подсунули, оказывается, то знакомство на вечеринке у приятеля было не случайным.

Она ничего не знала, просто приятеля звонком попросили пригласить Петрова, и расчет оправдался — он влюбился. Приятель был дальний, Петров, помнится, еще подивился приглашению. Теперь он давно в Штатах, и его ни о чем не спросишь. На работу, оказывается, Петрова тоже взяли по звонку оттуда — могли и не взять, конкурентов хватало. Да что там — даже в институт его устраивали по протекции, о которой он и не подозревал! Повышение по службе проистекало из того же источника. Наконец, даже сын его родился не просто так — жена собиралась делать аборт, но врач по секретному приказу ей отказал, припугнув последствиями. Короче, механизм запущен, а зачем — теперь неизвестно. Кто такие «двадцать других граждан», которых зачем-то вели вместе с ним, следователь, конечно, не скажет. Петров ничего не говорит жене и начинает ходить по инстанциям. Ему везде отвечают, что отдел расформирован и никто теперь ничего не знает.

Петров понимает, что прожил, в сущности, не свою жизнь и решает прожить свою. Он рвет с женой, оставляет сына, меняет работу, снимает комнату в коммуналке. Постепенно эта новая жизнь тоже начинает казаться ему подстроенной. Например, он заходит в магазин, где ему надо купить картошку, и догадывается, что это тоже дело чьих-то рук, — в результате бежит из магазина и идет в другой, куда ему совершенно не нужно. Так он начинает жить от противного, надеясь сломать железный, неостановимый план, преодолеть предрешенность всех своих действий. Это совершенно ломает всю его жизнь, но хаос, который образуется в итоге, кажется ему его собственной судьбой, страшной, зато и неповторимой. Он влюбляется в девушку, которая пытается вернуть его к норме, к упорядоченному существованию. Потом рвет и с ней, боясь, что ее тоже подослали. Ему на память приходит герой Паустовского, который после концлагеря сошел с ума и настаивал, чтобы в его доме все ставили тапочки не носами к кровати, а наоборот, потому что этой ничтожной деталью может быть разрушен некий глобальный план вредителей. Петров совершенно доламывает свою жизнь и уезжает в другой город.

По дороге в другой город — в ночном междугородном автобусе, идущем среди черных полей, — ему начинает казаться, что и это путешествие подстроено. Всякое путешествие, имеющее пункт назначения, уже выглядит организованным извне, частью плана. Петров выходит из теплого, светлого автобуса попадает в густую осеннюю ночь, долго идет, спотыкаясь, по мокрому полю и приходит в полуразрушенную деревню. В единственной уцелевшей избушке горит огонек. Он входит. Там старуха прядет бесконечную пряжу и поет бесконечную песню. Она кивает Петрову, не прерывая своих занятий. Он садится в угол, ловит на себе чей-то тревожный взгляд и в другом углу, в полумраке, различает того самого мрачного бородача, который вышел от следователя прямо перед ним. Бородача какая-то сила тоже привела сюда. Они сидят и смотрят друг на друга.

Простые вещи

Михайлов стоит около метро и просит подаяние. Ему подают скупо, потому что молодой, здоровый и пока еще прилично одетый мужик не вызывает сострадания. Но после того что произошло, он не может устроиться ни на какую работу — иногда, правда, его берут грузчиком, но это приработок на ночь, на две, не больше. Михайлов хочет накопить рублей шесть, чтобы купить любимой яблок. Любимая будет ждать его в подземном около университета. Михайлов стоит и думает, что, подавая нищим, он всегда пытался представить себя на их месте и угадать, о чем будет думать тогда. Думает он, как ни странно, о вполне отвлеченных вещах, например, о том, почему жанр антиутопии так прижился в литературе. Видимо, потому, догадывается Михайлов, что сама человеческая жизнь строится по принципу антиутопии: обещают Бог весть что, а остаешься ни с чем. Дальше он запрещает себе развивать мысль, добирает шесть рублей, покупает яблоки и идет к университету. Любимая, само собой,

не пришла. Он к этому отчасти готов: она в последнее время часто не приходит. После того что произошло, это объяснимо.

Потом он идет домой. Свою двухкомнатную квартиру он поделил: комнату сдает тем, кому теперь все можно. Они постепенно вытесняют его из меньшей комнаты, которую он оставил себе. У него давно голо — распродал всю мебель. Он замечает, что давно живет простыми вещами: что поесть завтра, у кого занять до послезавтра. О сложных и отвлеченных вещах он думает все меньше. Неожиданно ему звонит приятель и просит разрешения зайти. Михайлов впускает его. Тот осматривается, боясь слежки. После того что случилось, он всего боится. А что, собственно случилось? — пытаются они вместе понять. Приятель утверждает, что к власти пришли эти. Если бы пришли эти, резонно возражает Михайлов, давно бы закрыли газеты и киоски, а они открыты как милые. И вообще все без изменений, только его и таких, как он, не берут никуда работать, и вообще они больше никому не интересны. А может, говорит Михайлов, окончательно победили те? Господь с тобой, осаживает его приятель, перед ними-то мы чем виноваты? Просто мы стали не нужны. Приятель ночует у него и утром, так же озираясь, уходит.

Утром Михайлов очередной раз пытается устроиться на работу. Его нигде не берут, не объясняя причин. После того что произошло, мягко намекают ему, вы уже не можете работать по специальности. А что такого произошло? — недоумевает Михайлов в открытую. А вы в зеркало посмотрите, говорят ему. Он смотрит и, ничего не понимая, уходит. Потом звонит любимой. Она говорит, что лучше им пока не видеться.

В трамвае он замечает, что на него слишком уж пристально смотрит один из пассажиров. Михайлов начинает бояться слежки. Он долго, опасаясь «хвоста», кружит по городу, покупает на последние копейки воблу, с какими-то мужиками ест ее в пивняке. Пивом его никто не угощает.

Он чувствует, что опускается на дно, и сила, которая прежде удерживала от падения, оставила его. Теперь его прямо-таки тянет вниз, и никто ничего не делает, чтобы его остановить, а у самого Михайлова нет сил сопротивляться. Да и к чему? Идти домой он боится: соседи явно готовы выставить его на улицу, а заступиться некому. Ему пора уходить, скрываться, как тот приятель, который давно боится ночевать дома и скитается по знакомым.

Михайлов идет на вокзал, садится в электричку и куда-то едет. Ему не важно куда. Теперь он будет только прятаться. Он так и не поймет никогда самую простую вещь: то, что случилось, — случилось с ним, а такие, как он, те, кого он считает своими, — на самом деле просто те, с кем это тоже случилось. Просто прошло в его жизни время, когда он мог быть кому-нибудь нужен и все ему сходило с рук. Прошел тот возраст. Он вступил в новую полосу жизни. А больше ничего не случилось.

Наш сад

Это телефильм. В эфире программа «Наш сад», так и анонсированная, но поставленная отчего-то на самый прайм-тайм. В прямом эфире (с бегущей строкой, со звонками в студию от заинтересованных садоводов) — женщина-ведущая и солидный, очкастый мужчина-агроном, повествующий о ранних сортах клубники.

— Ну хорошо — спрашивает ведущая, — а что вы порекомендуете жителям подтопленных, низинных участков?

— Да что вы ко мне все лезете со своей клубникой, — вдруг раздраженно говорит садовод. — От меня сегодня жена ушла, мне вообще не до вас совершенно.

Прямой эфир на глазах выходит из-под контроля.

— Вы шутите, надеюсь? — улыбается ведущая.

— Ничего подобного. Подите вон с вашей клубникой, надоели.

— Знаете что! — кричит ведущая. — Вы мне программу не срывайте, вас миллионы смотрят! У меня у самой, между прочим, сын вчера бабу привел... грязная лимитчица, наверное, с вокзала... огромные ноги, вот такие, размера сорокового... босиком грязными ногами по всей квартире... И сказал: «Мама, Надя теперь будет у нас жить».

— Ну вот и прекрасно, — заинтересованно говорит гость, — вот об этом давайте и поговорим. А то клубничка, клубничка... какая вообще клубничка!

Звонок в студию. Это звонит жена садовода.

— Коля! — кричит она. — Зачем ты меня позоришь на всю страну? Ведь я предупреждала тебя, прежде чем уйти, ведь ты доводил меня, Коля! Я столько раз клялась оставить Виктора, но ты же по-прежнему храпишь, не следишь за собой, носишь эти ужасные брюки... копаешься в своих горшках... Ты забыл, когда дневник у ребенка проверял!

Этот звонок перебивается другим, молодой человек звонит в студию:

— Эй, ребята! Вы хорошо там сидите, я чувствую. Я к вам сейчас еду с бутылкой. Пропуск там закажите, в «Останкино».

Ведущая заказывает пропуск. В студию беспрерывно звонят, перебивая друг друга, самые разные люди. Они жалуются на все — от ревности мужа до наглости сантехника, от нехватки денег до страха перед реальностью. Садовод и ведущая пытаются их утешать. К ведущему, предварительно позвонив, приезжает девушка, которой он понравился, она готова заменить жену. Шоу продолжается уже полтора часа. Но странное дело — становится нестерпимо уныло от мелочных и жалких несчастий. Люди разучились их преодолевать, поскольку утешаться им нечем. Чувство общности не возникает. Ведущему не о чем говорить с девушкой, которая приехала к нему. Коммунальная иллюзия прежнего единства рушится на глазах, и скоро всем этим людям безнадежно скучно друг с другом.

А телефоны все звонят, и какая-то старушка требует наказать продавца, обсчитавшего ее... Камера плутает по всей студии — оператор бросил ее и присоединился к скромному пиршеству. Ему одному весело — он никогда еще не пил в прямом эфире и не знал, что такое возможно.

В какой-то момент от количества звонков не выдерживает техника, плавится кабель, и несколько минут по экрану плывут одни помехи. После чего возникают титры, идущие на фоне известной картины Босха «Сад радостей земных».

ИЗ ЖИЗНИ ОТРАЖЕНИЙ

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Аноним, потрясающий копьем

Книга шекспироведа Ильи Гилилова — самая громкая из тихих сенсаций конца века в России. Участники состоявшейся в Москве конференции специалистов-нестрафордианцев по Шекспиру заявили о своем намерении выдвинуть его монографию (итог сорокалетнего труда) на соискание Нобелевской премии.

Итак, бомба взорвана. Подведена черта под шекспировским вопросом, который мучил Европу больше трехсот лет. Тайна Шекспира разгадана — под этой литературной маской шекспировские шедевры писали два человека. Это состоявшие в платоническом браке муж и жена, пятый граф Рэтленд Роджер Мэннерс и Елизавета Сидни-Рэтленд, дочь английского поэта Филипа Сидни.

Читая с нарастающим изумлением монографию Гилилова, я метался между ошеломлением и скепсисом.

Помню, как много лет назад, будучи еще студентом-филологом университета, я недоумевал над сонетами Вильяма Шекспира, где великий бард, обращаясь к себе в третьем лице, умолял себя самого: «Оставь потомство! Продлись в детях!»

Эти заклинания казались мне дурной манерностью, ведь, как известно из биографии Вильяма Шакспера (так правильно пишется имя легендарного актера и пайщика театра «Глобус»), первого ребенка Анна Хетуэй родила мужу, когда ему еще не было и восемнадцати лет. А всего у Вильяма Шакспера было трое детей...

Решающим уколом шпаги, наносящей удары-аргументы, после которого я сдался на милость истины по Гилилову, стала строчка: «We have the man Shakespeare with us».

Ее приписала в своем письме сыну Уильяму Герберту в Лондон графиня Мэри Сидни-Пембрук в 1603 году.

В письме она просит сына уговорить английского короля-театрала Якова Первого приехать к ней в родовое имение Уилтон Хауз в Уилтшире и посмотреть представление шекспировской пьесы «Как вам это понравится», и уже в самом конце письма, добавляя последний золотой довесок к просьбе, она приписывает: «С нами находится мужчина Шекспир».

Король, как и графиня, покровительствовал молодому лорду Рэтленду, он был посвящен в тайну Шекспира и знал, что автор состоит из двух половин: Шекспир the man (мужчина) и Шекспир the woman (женщина).

В чем же скрыта причина и каков смысл маниакальной мистификации, на которую были брошены нешуточные силы всей жизни?

В ходе самостоятельных размышлений с книгой Гилилова в руках я увидел несколько возможных объяснений этого феномена.

Для юного лорда творчество было сразу обручено с чувством греха. Гомосексуальная связь со старшим другом по колледжу молодым Генри Ризли графом Саутгемптоном, бароном Тичфилдом стала страстью столь пылкой, что излилась двумя первыми шедеврами гения, поэмами сладострастия «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция». (Роджеру семнадцать, а графу Саутгемптону двадцать лет.) Эти *первенцы фантазии* были так эротичны и откровенны — почти что порочны, — что перед автором встала проблема хотя бы частично скрыть свою любовь от посторонних. Тут завязка мистификации.

William Shakespeare.

В чем сексуальная тайна этого псевдонима?

Она в слиянии с именем своего любовника.

Аббревиатура W.S. сливается с инициалами графа Саутгемптона W.S. — Wriothesley Southampton.

В этом двойном псевдониме любовной пары перед нами предстает изысканная, чуть жеманная эмблема страстного объятия, где William обозначен через заглавную букву W как пассивная, женская (Woman) сторона любовной пары.

Одновременно это опрокинутое навзничь мужское начало — M (man) и намек на перевернутое с ног на голову и падшее в объятие любви (M, которое превратилось в W) родовое имя Роджера Мэннерса — Manners.

Одним словом, в имени гения — Уильям Шекспир — перед нами скрыто красуется изысканный двойной эвфуистический цветок инициалов запретной страсти.

Увы, нам, в стране плебса, трудно представить, насколько может быть прихотлива в век Елизаветы душа знатного английского аристократа, который от рождения имел право на все что угодно, кроме одного — *он не мог быть плебеем.*

Признаюсь, я почти бессилен понять, например, картину смерти Рэтленда. Гений в адских подробностях обговорил ее с любимой женой. Главное: она уходит из жизни сразу же вслед за мужем! И леди Елизавета следует этому плану.

(Гилилов, скрупулезно восстанавливая обстоятельства двойной смерти Шекспира, мужа и жены, все-таки не дает внятных объяснений феномену запланированного мужем ее самоубийства. Оно выглядит особенно странным, если учесть, что в последние годы супруги жили порознь. А это всегда знак охлаждения чувств.)

Так вот, после смерти Роджера в июне 1612 года в лечебнице Кембриджа леди Елизавета ночью хоронит под именем графа неизвестное лицо (или закрытый пустой гроб) в родовом склепе Рэтлендов в Боттерсфорде. Затем тайно доставляет тело мужа в Лондон, где принимает яд, чтобы опять же ночью тайно быть погребенной вместе с супругом в могиле своего отца поэта Филипа Сидни в соборе Св. Павла! На весь этот сценарий ушло больше месяца, вот почему тело покойника было предусмотрительно набальзамировано.

Поразителен тот факт, что граф Рэтленд не стал упоминать жену в обширном завещании, где были предусмотрены даже мелкие выплаты преданным слугам. То есть умирающий был уверен — тут я согласен с Гилиловым, — что молодая женщина (ей было всего двадцать шесть лет) самоотверженно последует за ним в землю и деньги ей уже не понадобятся.

Существо подобного решения скрыто. Но дух и мощь мрачного замысла впечатляют.

Иначе говоря, гений строил свою жизнь по законам впечатления.

Не думаю, что семнадцатилетний любовник Саутгемптона Роджер Мэннерс с самого начала принял решение навеки скрыть собственное авторство под псевдонимом Уильям Шекспир. Но затаившийся случай вдруг, через год после поэтического дебюта, свел драматурга с гримасой судьбы, с комическим двойником — актером Вильямом Шакспером.

Тут таится вторая причина шекспировской мании мистификатора. (Первая — сохранить в своем псевдониме инициалы любовника.)

Фатальный двойник аристократа был грубой бесчувственной скотиной. Он был жален, безграмотен, брутален. Он расписывался, ставя на бумагу — по тогдашним обычаям — жирную точку. Он был грязным бабником, словом, пол-

ной противоположностью изысканному эстету. Как известно, он и умер после попойки, обожравшись головизны... Однако, смеясь над Роджером, Бог не только наградил двойника схожим именем, но и подарил ему право исполнить тайную мечту юноши-аристократа — быть актером на лондонской сцене. Бог даже дал Шаксперу смеха ради ровно столько же сестер и братьев («четыре сестры и три брата»), сколько было у молодого лорда. Возможно, были и другие фельетонные совпадения...

Так вот, любое двойничество понималось Роджером, как злой умысел Провидения против оригинала.

Ответом на этот курьез судьбы и стало насмешливое решение аристократа оплатить Промыслу той же монетой. Что ж, пусть будет так, Господи, мы поменяемся с мужланом местами: я в мечтах проживу его жизнь актера на сцене, а он в кошмаре безличия, в чужой шкуре проживет мою участь поэта и драматурга.

С пронырой и выжигой Шакспером была (через доверенных лиц) заключена тайная сделка.

Отныне все шекспировские пьесы попадали в лондонские театры только из его рук. Разумеется, это был секрет Полишинеля — никто в тесном театральном мирке тогдашнего Лондона не верил, что осел Шакспер кропает по ночам пьесы. Все знали, что за пронырой скрывается какой-то аристократ.

Думаю, что шутовское прикрытие Роджеру придумал и купил (и уж, конечно, одобрил) его любовник граф Саутгемптон. Вот еще одна причина прочности мистификации — *это была их тайна*.

Любовь к Генри Ризли была алмазной осью, вокруг которой вращался весь мир Рэтленда. Но внезапно бывший любовник женился на Елизавете Вернон, которая родила ему первенца.

Рэтленд через год ответил Саутгемптону браком с Елизаветой Сидни.

Сегодня ее возраст — четырнадцать лет — показался бы нам почти детским, но по меркам тогдашней эпохи она была леди на выданье и уже имела большой успех в свете. Условием брака стало согласие Елизаветы на платонический и бездетный союз. Об этом вскоре стало известно. Почему платонический? Потому что таким браком Рэтленд одновременно и упрекал любовника в измене, и показывал, что втайне остается верным прежней любви: *я тоже женат на Елизавете*.

То есть даже свою женитьбу Рэтленд подал как знак прежней верности.

Причины примерно десятилетнего соавторства Рэтленда с Елизаветой неясны, ведь все ранние шекспировские шедевры написаны поэтом самостоятельно. Но вскоре после женитьбы тональность его драматургии меняется; Шекспир (man & woman) начинает сочинять волшебные сказки: «Зимнюю сказку», «Двенадцатую ночь»... Думаю, поворот к новым историям свидетельствует о том, что на Елизавете лежала забота искать сюжеты.

Мне кажется, она склоняла мужа снять маску и нарушить обет целомудрия. Эти колебания порой заметны в сонетах, где (по моей версии) Елизавета выведена под маской Белокурого друга, а Генри Ризли граф Саутгемптон — под личиной Смуглой леди сонетов.

Ничем не замаскированное чувство никогда не вдохновляло великого анонима.

Финальный аккорд эпохального розыгрыша был безудержно мрачен. Состояние здоровья графа не оставляло надежд (в год смерти — 1612 — Рэтленду было всего тридцать пять лет). И гений в конце концов принял решение снять маску, но, естественно, в форме виртуозного розыгрыша. *Он издал книгу о собственной смерти, которая сегодня известна как сборник элегий «Жертва любви»*.

И вот мое главное дополнение к гипотезе Гилилова. Думаю, еще во время тяжелой болезни угасающий Роджер продумал состав будущей панорамы элегий на собственную кончину. Им самим была написана блистательная погребальная поэма без названия (эпитафии названий не имеют) о любви Голубя и Феникс. Там-то и была зашифрована правда соавторства:

Так слились одна с другим,
Душу так душа любила,
Что любовь число убила —
Двое сделались одним.

Реквием на свою смерть Рэтленд, естественно, подписал именем Шекспира.

Там же, в панораме, он распорядился напечатать 34 песни Голубя, обращенные к Феникс. Блистательный венок из гениальных акростихов.

Допускаю, что умирающий держал эту книгу в руках, больше того, допускаю, что его уход из жизни был все ж таки добровольным. Тогда снимаются моральные сомнения в связи с самоубийством Елизаветы — *решение уйти из жизни почти вместе, друг за другом, было принято ими сообща.*

Хлопоты по изданию погребальной книги взял на себя посвященный в секреты супружеской пары поэт и доверенный родственник Роберт Честер. Шекспиром же было задумано издать на бумаге с родовым гербом один и тот же текст, но под разными обложками и различными датами. Это воистину апофеоз мистификации!

Посвященным в тайну поэтам заранее были заказаны стихи, в которых оплакивалась смерть платонической четы. Соучастие в предстоящем самоубийстве закрыло им рты. Так был достигнут эффект гробового безмолвия после действительной смерти великих супругов. (Книга «Жертва любви» дошла до нас всего в трех экземплярах.)

Теперь мне более понятна эквилибристика с похоронами: как известно, церковь запрещает хоронить самоубийц в храмах и вообще в пределах церковной ограды, препятствует их отпеванию по полному канону... Рэтленд не хотел оскорбить целомудрие родовой усыпальницы в Боттерсфорде, и он принял счастливую идею Елизаветы быть погребенными вдвоем в могиле ее отца, великого поэта Филипа Сидни. Мания анонимности закончилась тайным и анонимным захоронением..

И тут мерещится последний и, возможно, решающий ответ на вопрос о причинах феноменального самоотречения Шекспира от всякой публичности: таким образом философ тайн *рифмовал свою жизнь с бытием самого Бога,* который, сотворив мироздание, навсегда скрыл от людей в бездне кромешного света свое непостижимое Лицо. Шекспир уловил театральность этой позы и саркастически повторил игру Сущего в жизнь.

О Б Р А З Ж И З Н И

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Иллюзия в трех состояниях

Самое «настоящее» место в Венеции — остров-кладбище Сан-Микеле, где сквозь проемы красных стен видна вода лагуны, в скопившейся тишине орут чайки, а бесконечные надгробия декорированы пестрой смесью живой и пластиковой флоры. Сам город — только длинная тень «острова мертвых»: пошлые прекрасные руины, заселенные изрядным количеством живых. Мраморные дворцы живописно рушатся в каналы, улицы образуют лабиринт трещин в историческом монолите, и рядом с колоссальными океанскими лайнерами, причаливающими к набережной между Садами Биеннале и Арсеналом, город выглядит затейливым старым макетом. Венеция живет, продавая великолепие затянувшейся смерти всему человечеству. По крайней мере, тем его представителям, которые надеются из этого зрелища сделать памятнейшее воспоминание своей жизни. Видение смерти здесь повсеместно, но туристы ему не подвержены. Потому что вокруг — сплошная культура, самый популярный суррогат вечности. Она слита с мягкой интенсивностью морского пространства, въелась в южную, убедительно природную жизнь. Так возникает обманка, тотальная репрезентация, созидается вечный подиум, всегда готовый вместить иллюзорную картинку жизни, дышащую в ритме Больших Событий.

Среди них главные: Карнавал, Кинофестиваль и Биеннале. История, кино и искусство: полный набор возможных иллюзий. Карнавал — самая попсовая, кинофестиваль — самая буржуазная, биеннале — самая богемно-элитарная. Каждая — смесь праздника с соревнованием. Иллюзия соревнования держится законом конкуренции, экзальтированной сравнительностью, когда любое достижение одного есть мера реальности достижения другого. Никакой абсолютной меры нет, соревновательная система автореферентна, она представляет собой индустрию интенсивностей, смазывающую неадекватность средств и нереальность цели. Именно интенсивность — то жизненное качество, та часть, что призвана репрезентировать жизнь как целое. Однако сама по себе конкурентность непристойна — как первоначальный капитализм, порнография или наркомания, вообще как любая форма самозабвенной зависимости. Ее фактический механизм не должен быть видим, требует камуфляжа, гуманистической добавки. Рабство не может быть достаточным символом жизни, ему нужно обладать вкусом свободы. Пусть жизненным содержанием будет необходимость — знаком, формой, декорацией жизни достоин быть только праздник. Праздник — это жизнь в дар. Жизнь как таковая, поверх рамки субъективности, замыкающейся в идентичность, когда напряженное бытие индивидуума испаряется в блаженную атмосферу всеобщей реальности. Праздник — прежде всего дух, атмосфера, газ. Тогда как соревнование, жизненное содержание, густоинтенсивное наполнение — конечно же, жидкость. А их всегдашний союз в форме репрезентативного знака, события — единичный объект, жесткая структурная форма, твердое тело. То, что производится культурой (как индустрией интенсивностей) для представления реальности, в качестве ее сувенира. Сейчас, в эпоху всеобщего туризма, даже природа оборачивается культурой, а культура уже точно превращена в колоссальный склад сувенирной продукции.

Венеция, естественно, один из главных его департаментов. Воздушный газ реальности сгущается здесь в жидкость жизни, а та, в свою очередь, твердеет в лед бессмертных художественных творений. Искусство от реальности дальше всего, отчего и является самой полноправной — холодной и твердой — ее репрезентацией и, конечно же, завидует жизненной иллюзии кино. (Впрочем, так же, как кино, будучи частью поп-культуры, завидует элитарности так называемого современного искусства.) Венецианская Биеннале — суперэкспозиция современного искусства, родившаяся в 1895 году, старушенция, ревнующая своего кинематографического ровесника к вечно юной реальности. На сей раз ревность была тематизирована: 49 Биеннале проходила под названием «Плато человечества» (Plateau of Humankind). Ее куратор Харальд Зееман, объясняя странноватое имя, данное им своему детищу, полагает, что его «плато» — такое место, откуда находящимся там видно все вокруг и, одновременно, сами они отданы на всеобщее обозрение. Никакой метапозиции, никакой трансценденции. Одновременно субъект и объект, труппа и публика, подмостки и партер. Еще точнее, учитывая киноозабоченность нынешней Биеннале, — экран и зрительный зал.

Зееман, реализовавший к столетию кинематографа большой проект «Illusion — Emotion — Reality. The seventh art in search of the six others: 100 Years of Cinema»[1], посвященный этому искусству, хотел показать его на Биеннале 1995 года (которой в то время тоже исполнился век), однако у тогдашнего куратора были другие планы. Проект демонстрировался в Цюрихе и Вене, однако у Зеемана он был как-то неотвязно ассоциирован с Венецией. Поэтому первую Биеннале нового миллениума куратор сделал его новой версией — mutatis mutandis. Визуальное искусство еще раньше, в согласии с атмосферой места, расширенное в сторону театра, теперь было углублено за счет кино и поэзии. Присутствие поэзии здесь, однако, скорее декларативно (каждый художник — поэт) и маргинально — область поэтического простерта буквально вдоль проволочного ограждения, отделяющего пространство Арсенала, завоеванное искусством, от того, что еще осталось за военным ведомством. Кинофикация проведена гораздо более последовательно. В экспозиции показаны арт-инсталляции кинематографистов — Аббаса Киаростами, Марийке ван Вандердам, Атома Эгояна — и, наоборот, искусство, пользующееся средствами и материалами классического кино либо их имитирующих. А канадский национальный павильон так и вообще превращен в подобие кинозала, в котором воспроизводится иллюзия одновременно и фильма, и самого сеанса. Не говоря уже об общей ориентации всей биеннальной экспозиции, в духе всех последних медиальных тенденций радикально сдвинутой в направлении sight and sound. Видео и звуковых инсталляций здесь чуть ли не больше, чем статичных объектов, и осмотр приходится производить «из зала в зал переходя». «Двигающиеся картинки» просто рассыпаны в пространстве. В этом есть известная странность, и по ходу то и дело возникает наивно дилетантский вопрос: зачем было строить столько закрытых выгородок, вместо того чтобы устроить скрининг в одном зале? Ответ на него касается как раз природы особого зрелища, которым является нынешнее визуальное искусство, того, чем оно существенно отличается от кино.

Несмотря на все технологические трансформации, кинематографическое пространство по-прежнему остается внутриэкранным, внутрифильмовым и внутриповествовательным. Фильм — это чистая иллюзия. Иллюзия объема на плоскости, движения внутри статичного экранного формата. У него нет материально-объектной или реально-пространственной структуры, только образная, только языковая, грубо говоря, всегда все тот же экран и зрительный зал с рядами кресел. Позиция зрителя также не подвержена существенным изменениям: его можно развлекать, пугать, шокировать, унижать или ублажать, но он все равно должен сидеть в зале и смотреть на светящийся прямоугольник. А на нем должно разворачиваться визуальное повествование. Скучное или захватывающее, предельно замедленное или стремительно развертывающееся, но всегда нарратив. Сюжетное движение, а не фон, монтажная структура текста, а не пространство. Одним словом — фильм. Периодические набеги, совершаемые художниками на территорию кинематографа, если, конечно, те не изменяют своей профессии, как Джулиан Шнабель или Роберт Лонго, приводят только к захвату трофеев либо сдвигу границы между искусствами, но не к ее уничтожению.

[1] «Иллюзия — Эмоция — Реальность. Седьмое искусство в поисках шести других: 100 лет кино».

Весь венецианский сплетня- и video-based art — все что угодно, только не кино и не фильм. Каждое из произведений здесь — отдельный объект плюс образуемое им пространство, обладающее индивидуальными параметрами: количеством, местом расположения и форматом экранов, характером звука и конфигурацией инсталляционной среды. Собственно говоря, именно здесь оказывается очевидно, как кино или видео, становящиеся объектом современного искусства, иррадируют собственную пространственную форму. В природе твердые объекты создают дискретную последовательность, промежутки в которой заполняет пространство. При этом каждый из них обладает полем, которым как бы отнимает часть пространства себе в собственность. Нечто подобное происходит и с любым художественным предметом — будь то скульптура, картина или инсталляция. В случае инсталляции эта закономерность лишь нагляднее — при монтаже выставки границы локального художественного пространства конкретно выстраиваются при помощи экспозиционных стенок. Инсталляция воплощает заложенную в визуальном объекте тоталитарную базовую интенцию — быть целым, замкнутым в своей оригинальной полноте миром. И если такой объект обращается изображением на экране, то, несмотря на то очевидное обстоятельство, что именно к нему приковано внимание зрителя, он, будучи «родовой точкой», источником собственного пространства, одновременно и полностью отдает себя пространству, растворяется в нем, парадоксальным образом становится его фоном-границей-горизонтом. Публика, касаясь взглядом такого объекта, никогда не добирается до его конца, который упрятан внутри длящегося закольцованного изображения. Она просто пребывает какое-то количество секунд или минут в транслируемой объектом ауре. Проживает чисто репрезентативно, отмечаясь, посещая его, как группа туристов. В сущности, амбиции инсталляции вполне безобидны, в них звучат отголоски гениев эпохи модернизма, претендовавших на космичность своих шедевров. Признание этих амбиций публикой также вполне условно — как одно из мнений, как частный ракурс. Тогда как любой автор, что бы ни утверждал в угоду конъюнктуре момента, претендует на целое. Поэтому выставка как жанр, в рамках которого социализируется индивидуальное творчество, в принципе убивает любое искусство — одним уже расположением всех этих «целых» микромиров, превращенных в частности.

Кино является предметом зависти искусства уже потому, что, будучи мощной современной практикой, воплощает собой добрую старую утопию тотального произведения. Зритель не может взглянуть на фильм извне, не рискуя вывалиться за его пределы («смотрит фильм, а не *на* фильм»). Фильм не распадается на объект и пространство, на среду и фон. Более всех существовавших искусств он является жизненной иллюзией, лишенной какой-либо дискретности. Жидкостью, полностью заполняющей доставшийся ему объем. Современное искусство уже почти и не помнит таких времен. Оно существует либо на выставках, либо в музеях, либо как предмет фонового декора интерьера. В первых двух случаях конкретным виновником эрозии основных художественных смыслов оказывается не кто иной, как куратор. Из глобальных художественных миров он выстраивает собственный язык, создает квазилитературный дискурс, придумывает собственное повествование. Это вопиющее противоречие современной художественной практики куратор Биеннале Харальд Зееман пытается косвенно разрешить, апеллируя к другому искусству — к кинематографу. В Венеции, в прямом соседстве с кинофестивалем, такой поворот дела выглядит чрезвычайно естественно. Фестиваль, подобно большой экспозиции, складывает фильмы в объектный ряд. И нерушимый мир фильма, который после своего конца сразу же закрывается по отношению к внешнему мировому пространству, вдруг оказывается видим извне, в сравнении с другими неправомерно разомкнутыми сущностями. По сути кинофестиваль, как и множество других — отнюдь не только художественных — форм современной демократической, антитоталитарной культуры, и есть самое вопиющее, невозможное, но реальное «плато человечества», с которого каждый виден всем другим, а думает при этом, что в полном одиночестве созерцает мировую панораму.

Жизнь кинематографа продолжает длиться хотя бы потому, что рутинная практика его употребления не имеет прямого отношения к фестивалям, и зритель чаще всего ловит кайф от одной-единственной кинокартины. Так же как жизнь Венеции продолжается, пока ее камень умирает в морских водах, а силуэт города вписан в бессмертный воздушный простор. Чего не в силах передать ни один туристский фотоснимок.

ПРАКТИКУМ ПО АЛЬТЕРНАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

Азбука идентичности

Свои вольные рассуждения о человеке я начал с тяги к Альтернативе. Подобный зачин был менее всего случаен: главная цель всей серии бесед — дать очерк, набросок цельного взгляда на человека в свете этой присущей ему неискоренимой тяги. Соответственно, после описания Альтернативы как таковой предстоит рассмотреть с ее позиций основные слагаемые ситуации человека. В качестве ближайшей задачи такого рода я попробую раскрыть связи между Альтернативой и проблемой самоидентичности человека. Связи окажутся тесными и глубокими. Их можно было заметить уже при первом описании Альтернативы: в самом устремлении человека к Альтернативе, «гнездящемся импульсе», явно присутствуют мотивы, затрагивающие идентичность. Опыт эмпирического существования рождает у человека беспокойное чувство несовпадения себя — некоего «настоящего», «подлинного» себя — с тем субъектом, что действует в эмпирии и вязнет в ней. «Да нет же. Нет здесь меня. Это не я». Существование в обычных, не-альтернативных стратегиях ощущается как существование не в своей, а в какой-то ложной идентичности. Но «ложная идентичность» есть нонсенс, она значит попросту отсутствие идентичности...

Итак, идентичность сразу же обнаруживает в себе неясность, вопрос, проблему. И столь же сразу мы видим, что место идентичности — у самых корней ситуации человека, среди первичных реальностей и изначальных вопросов, в которых необходимо определиться для осмысления множества самых принципиальных тем. Вот пример. В современной мысли на фоне общего деконструирующего движения есть два главных опыта открытия новых пространств, в философии Хайдеггера и Левинаса. Они расходятся меж собой: Левинас утверждает для философии примат установки по отношению к Другому, этической установки, Хайдеггер — примат онтологической установки, бытийной ориентации. Но ясно, что для оценки этих позиций, для возможности полноценного выбора меж ними необходимо прежде понять: *кому* приписываются утверждаемые установки? Я признаю и осуществляю примат установки онтологической или этической — будучи кем или чем, что или кого представляя собой? Выбору любой установки, любой позиции необходимо предшествует — *выбор себя*, акт осознания себя, ответ, хотя бы интуитивный, на толстовский вопрос (в бунинском выражении): «Кто ты — что ты?»

Это вопрос о моей идентичности. В него входит, составляя его ядро, вопрос общий — что есть идентичность как таковая.

Простых и быстрых ответов на эти вопросы нет. К «идентичности» или «самоидентичности» человека в полной мере можно отнести то, что блаженный Августин заметил о времени: она — из тех первичных реальностей, о которых мы говорим, с которыми сталкиваемся постоянно; однако, не затрудняясь оперировать с нею, мы весьма затруднимся, если потребуется ее определить. Осо-

бого затруднения нет, если речь идет об идентичности вещи: здесь самоидентичность есть простая тождественность предмета самому себе, его совпадение с самим собой — скажем, в разные моменты времени, в разных условиях. Вопросы есть, бесспорно, и тут: тождественность заведомо не сохраняется в абсолютном смысле и приходится уточнять, что носителем идентичности мы считаем некий набор определяющих, фундаментальных признаков, характеристик предмета — то, что образует его «понятие», «субстанцию», «суть»; набор же предполагает отбор, принципы которого могут быть далеко не очевидны и проблематичны. Логический позитивизм, аналитическая и лингвистическая философия считают такие вопросы весьма серьезными и до сих пор, строго говоря, открытыми; но за пределами этих въедливых направлений мы позволяем себе, как правило, их относить к казуистике. Когда мы переходим к человеку, вопросы остаются, собственно, те же, но отмести их как казуистику уже никак невозможно: они вырастают в крупные, кардинальные — и зачастую неразрешимые.

Отличие самоидентичности человека и вещи проявляется уже на уровне термина: если вещь может быть идентична самой себе или другой вещи, то человек — только себе самому. Возможны два идентичных предмета, но не два идентичных человека, и идея клонирования, если представить ее примененной лично к нам, вызовет некое глубинное недоумение, отвращение, даже ужас. Поэтому в предметной сфере идентичность, вообще говоря, не то же, что самоидентичность. Она может обозначать идентичность предмета как себе, так и другому предмету; тогда как для человека идентичность может быть только идентичностью себе, самоидентичностью. Кроме того, в приложении к человеку самоидентичность получает важный дополнительный смысл, связываясь с самосознанием: идентичность самосознающего существа есть идентичность, устанавливаемая не внешней инстанцией, но исключительно им самим, лишь сам человек способен удостоверить собственную (само)идентичность. Подобный акт самоудостоверения означает, что человек совершает самосоотнесение, в котором он стремится обнаружить, зафиксировать и идентифицировать себя — как именно себя самого, таким образом подтвердив себе себя — как пребывающую, самотождественную аутентичность. Но удается ли этого достичь, что нужно для этого, какие условия? Вот вопросы, которые и составляют «проблему самоидентичности». Ответ, очевидно, зависит от того, как понимается «пребывающая аутентичность себя»; иными словами, зависит от конституции «я», от принимаемой модели сознания и человека.

Долгое время в европейской мысли господствовала модель, в которой проблема идентичности имела простое положительное решение, поскольку идентичность человека трактовалась на той же философской основе, что идентичность вещи: именно, на основе субстанциальности. Субстанция — автономное бытие, пребывающее, самодовлеющее, самотождественное; и из всех философских начал она теснее всего связана с самоидентичностью, имея последнюю своим определяющим свойством, фундаментальным предикатом. И в классической европейской антропологической модели природа человека носила именно характер субстанции: довершая антропологию Аристотеля, представлявшую человека определенной системой сущностей, Боэций в начале VI века выдвинул знаменитую дефиницию, согласно которой человек — «индивидуальная субстанция разумной природы». Позднее сюда еще прибавилась концепция субъекта (мыслящего субъекта, субъекта познания), и возникла законченная конструкция человека в непроницаемой философской броне: классический европейский человек Аристотеля — Боэция — Декарта есть сущность, субстанция и субъект. И самоидентичность — при нем полностью.

Хотя в наши дни эта классическая модель оказалась отвергнутой, она отнюдь не являлась абстрактным измышлением, и есть все основания думать, что в свое время — «доброе старое время»! — она воспринималась как вполне отвечающая опыту. Уникальное хранилище антропологического опыта и антропологических типажей — кино, и, порывшись в этом хранилище, можно воочию увидеть, словно свет угасшей звезды, старые исчезнувшие пласты антропологической реальности. В кинематографе можно найти наглядные и убедительные примеры прежнего человека, наделенного субстанциальной идентичностью. Непревзойденный из них — Жан Габен. Главное впечатление, излучаемое всею

его фигурой, точнее всего можно обозначить именно по Боэцию: пред нами — substantia individua, некая нерушимая и себе довлеющая, всегда себе равная аутентичность. Ее присутствие, ее действие еще сильнее и заметнее, когда конкретное ее содержание остается нераскрыто, неведомо: энигматический Габен в лаконической стилистике «У стен Малапаги» не представляет и не изображает ничего, кроме чистой человеческой субстанциальности; но ее он представляет с яркостью символа, архетипа.

Нам надо выяснить недостатки и достоинства классической модели, проследить ее путь, сопоставить с другими моделями и подходами; но прежде всего этого стоит обрисовать общие очертания всей разветвленной проблематики идентичности. Наш выбор темы отвечает философскому горизонту этой проблематики: мы хотим разобраться в сути идентичности человека, в ее источниках, основаниях и предпосылках, ибо без этого не понять ее сегодняшний крах, распад. Однако есть многие другие горизонты. Идентичность активно причастна к процессам в трех порядках реальности: соматическом (организм стремится сохранить свою цельность в постоянном взаимодействии с внешним миром)), психологическом (когда в сознании и поведении человека происходит интеграция внешнего и внутреннего опыта)), социальном (идентичность влияет на социальную фактуру, характер связей в сообществах)). Центральный из этих порядков — психологический, и более всего идентичность изучали именно в психологическом плане. При этом описанную классическую модель обычно принимают без обсуждения, как философский фундамент; тем самым предполагают, что источники и предпосылки идентичности человека на общеантропологическом уровне имеются налицо. Психологическая проблематика открывается далее: для каждой индивидуальной судьбы по-своему встает задача приобщиться к этим источникам и реализовать эти предпосылки — иначе говоря, конкретно воплотить свою идентичность. Эта обширная проблематика членится, прежде всего, в возрастном измерении: вообще говоря, задача обретения идентичности не решается раз навсегда ((хотя бывает и так, это, к примеру, сценарий обращения, архетип которого — судьба апостола Павла, событие на пути в Дамаск)), в сменяющихся формах она сопровождает человека всю жизнь. Лучше всего изучены ранние возрастные формы. Так, в период от полутора до трех лет идентичность начинает формироваться, проходя знаменитую «стадию зеркала», открытие которой стало первым из триумфов Жака Лакана: это «нарциссическая идентичность», строительный материал которой — собственное идеализированное отражение в других, идеал-образ себя ((конечно, этот механизм может действовать и позднее, как, видимо, он всегда оставался доминирующим у самого Лакана)). В пятнадцать-девятнадцать лет идет отроческий кризис идентичности, исследованный Эриком Эриксоном, и т.д.

В процессах поиска идентичности психологические аспекты сплетаются с экзистенциальными и духовными, существенно и влияние социокультурных факторов. Поиски идентичности бывают характерны для определенной среды и культурной ситуации: они ассоциируются, скажем, с романтическим сознанием, с переходными периодами, ситуациями распада традиционных укладов, форм мировоззрения и поведения... При этом налицо эволюция в сторону радикализации поисков, обострения их проблематичности, неясности их путей и исхода. Эта эволюция прямо связана с судьбой философского фундамента поисков, модели субстанциальной идентичности человека. Романтический поиск идентичности происходит в присутствии этого фундамента, его наличие, в основном, не подвергают сомнению. Но уже для символистского сознания дело обстоит иначе. Здесь возникает модель расщепления идентичности, где на месте единой «индивидуальной субстанции» мыслятся три разных плана или вида идентичности человека: то, что казалось ((личиной)) — имелось ((лицо)) — пробивалось, сквозило ((лик)). Когда же в дальнейшем базовая модель вообще исчезает, поиски идентичности переходят в радикальные эксперименты с идентичностью. В современной художественной практике такие эксперименты идут потоком — эксперименты наугад, по всем направлениям, обыкновенно без крупной, а порой и без мелкой направляющей идеи-концепции. Наиболее резкую форму они приняли в том, что называлось прежде изобразительным искус-

ством; здесь явственно обнажился тупик в понимании самого художественного акта как такового, а отсюда и в понимании идентичности художника. Последний творческий взлет здесь — продвижение от уже устаревших подмен и дроблений идентичности к гноению идентичности: в одной из акций московской группы «Коллективные действия» фигурировали «тела Хайдеггера», в неопределенных субстанции и числе захороненные и гниющие в подмосковной местности... Но мы не будем входить в эти аспекты темы (хотя известное разъяснение они все же получат в следующей беседе — при обсуждении моделей редуцированной, вырожденной идентичности). Прежде чем вернуться к прерванной философской нити, напомним только, что поиски идентичности — классический предмет европейской литературы XIX — XX веков, а следом за нею и кино. Из сонма фигур, в коих олицетворился этот поиск, ярчайшая и характернейшая, на мой взгляд, — Жан-Пьер Лео. В нашем контексте он прямой антипод Габена: как Габен — воплощенный ответ об идентичности, так Лео — воплощенный вопрос о ней, воплощенная озабоченность идентичностью, если хотите, зуд идентичности. Это неотступное, неотвязное вопрошание: есть у меня идентичность? если есть — в чем она, где? может, ее нет? Конечно, это вопрошание по преимуществу в психологической плоскости — о своей, индивидуальной идентичности; но иногда оно достигает отчаянной напряженности, перерастая в философский вопрос об идентичности как таковой.

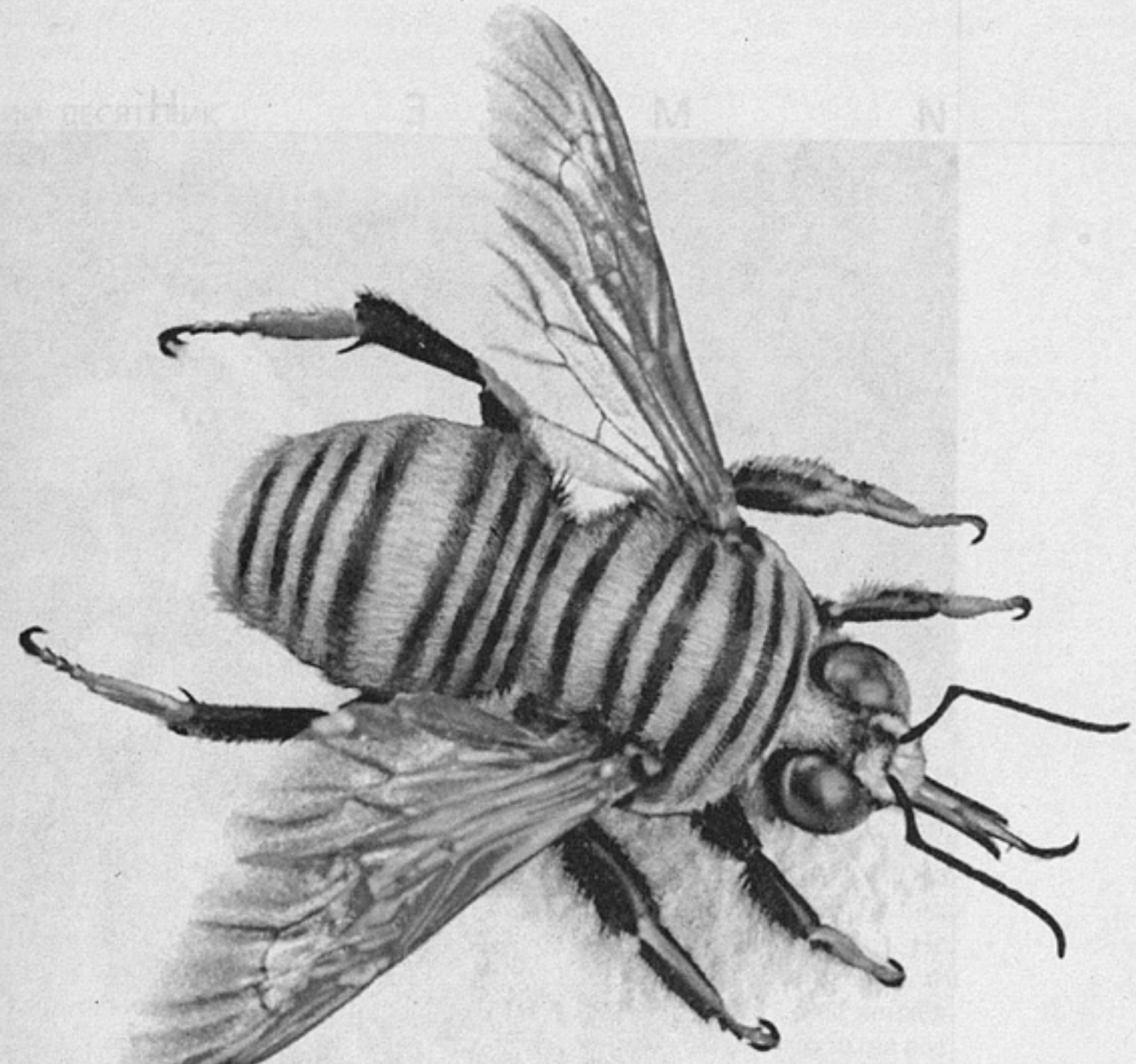
Желательно дать общую постановку проблемы идентичности человека — такую, которая позволила бы увидеть «классическую модель» как одно из возможных решений проблемы, но одновременно показала бы и возможность других решений, других моделей. Фундамент философского подхода к проблеме идентичности доставляет универсальная логика или диалектика Одного и Иного: любое сущее получает свое определение, подтверждение, удостоверение — от Иного себе, из своего отношения к Иному. В частности, это относится и к такому (само)удостоверению, которое является установлением (само)идентичности. Применительно к разным родам сущего, разным горизонтам его рассмотрения, Иное принимает различный облик, и общий тезис выступает во многих конкретных формах. Если вопрос ставится о бытийной природе и бытийном определении — как это, очевидно, и требуется в наиболее общей, онтологической постановке проблемы идентичности, — тогда Иное является иным онтологическим горизонтом, Инобытием. Итак, когда (само)идентичность человека трактуется как онтологический предикат, тогда инстанция и источник, из которых полагается (само)идентичность, есть инобытие наличного бытия: бытие абсолютное. Пастернак любил выражать этот не столь сложный вывод с пафосом: «Все на свете должно превосходить себя, чтобы быть собою. Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер» («Автобиографический очерк»).

На первый взгляд «классическая модель» противоречит выводу: поскольку субстанция автономна и самодовлеюща, то субстанциальная идентичность человека как будто полагается не извне, не из Иного, а изнутри, из самого человека. Но так только кажется. Субстанциальность человека — не данность опыта, но она не может и притязать на роль первичного фундаментального постулата о реальности, она лишь тезис, нуждающийся в обосновании. В своем значении и концептуальной структуре субстанциальность и идентичность близки к категории *основы*. К этой категории также издавна прилагался вышеизложенный аргумент; в Средние века Экхартом, в наши дни Хайдеггером была развита углубленная диалектика основы. Она раскрывает, что основа как таковая должна быть по своей природе без-основной, или, иными словами, условием и предпосылкой ее существования является безосновное начало, которое притом имеет иной онтологический статус нежели наличное бытие, где всему сущему необходимо присуща своя основа. (Точно по той же логике, согласно Аристотелю, необходимая предпосылка движения — недвижный Перводвижитель.) Аналогично субстанциальность, родственная основе, должна иметь свой источник, свою укорененность в ином горизонте бытия; и в рамках христианской онтологии это влечет весьма существенный тезис: *источник субстанциальности, а с нею и субстанциальной идентичности человека, есть Бог.* Начиная с Ренессанса эта необ-

ходимая предпосылка классической модели часто оспаривалась или предавалась забвению, отодвигалась на задний план, но она прочно существует, и в нынешнюю эпоху кризиса классической метафизики и антропологии о ней заново напомнила обнажившаяся жесткая связь между философской судьбой Бога и человека. Делёз дал ей сжатую, но по сути исчерпывающую формулировку: «Где человек в отсутствие Бога мог бы обнаружить гаранта своей идентичности?»[1]

С этим вопросом Делёза мы уже переходим к теме об исторической судьбе модели субстанциальной идентичности. Как говорилось выше, в минувшем веке эту модель нашли не отвечающей реальности. Она составляла часть антропологической концепции, которую мы назвали «человеком Аристотеля — Боэция — Декарта», и этот человек приказал долго жить. Философским ядром концепции служили идеи человека-субстанции и человека-субъекта, и обе они сегодня оказались отвергнуты. Критика этих идей развернулась еще в конце XIX века в творчестве Ницше, Бергсона, Соловьева; затем она была продолжена в феноменологии Гуссерля, психоанализе, структурализме. Левинас в своем критическом анализе разобрал возможность наполнить субстанциальность человека иным содержанием, отдалив ее от субстанциальности вещи и приписав ей предикаты, отличающие сознание и личность: в его трактовке основу субстанциальной идентичности составляют знание и свобода; именно они образуют то ядро, которое может сохраняться и пребывать аутентичною цельностью, не затрагиваемой силами и стихиями становления, множественности, изменчивости. Однако спасти классическую модель не удается и таким путем. Выводы современной мысли категоричны: сознание, «я», свобода не обладают природой субстанции и их нельзя адекватно выразить этим понятием, как ни пытайся его модифицировать или обобщать. Такие выводы — органическая часть результатов того «преодоления метафизики», что, начавшись с Кьеркегора и Ницше (кем брошен был и сам лозунг «преодоления»), стало магистральным руслом философии XX века. Мысль постструктурализма и постмодернизма подвела итоги этой работы, нередко в вызывающей и заостренной форме, и самой популярной из этих форм стала серия тезисов-смертей: смерть Бога (объявленная еще Ницше) — смерть субъекта — смерть человека... Об этих громких открытиях — или закрытиях — современной мысли написаны горы, но при всем том их существенные аспекты, касающиеся проблемы идентичности, остаются, как правило, недопоняты и недораскрыты.

[1] Д е л ё з Ж. Фуко. М., 1998, с. 168.



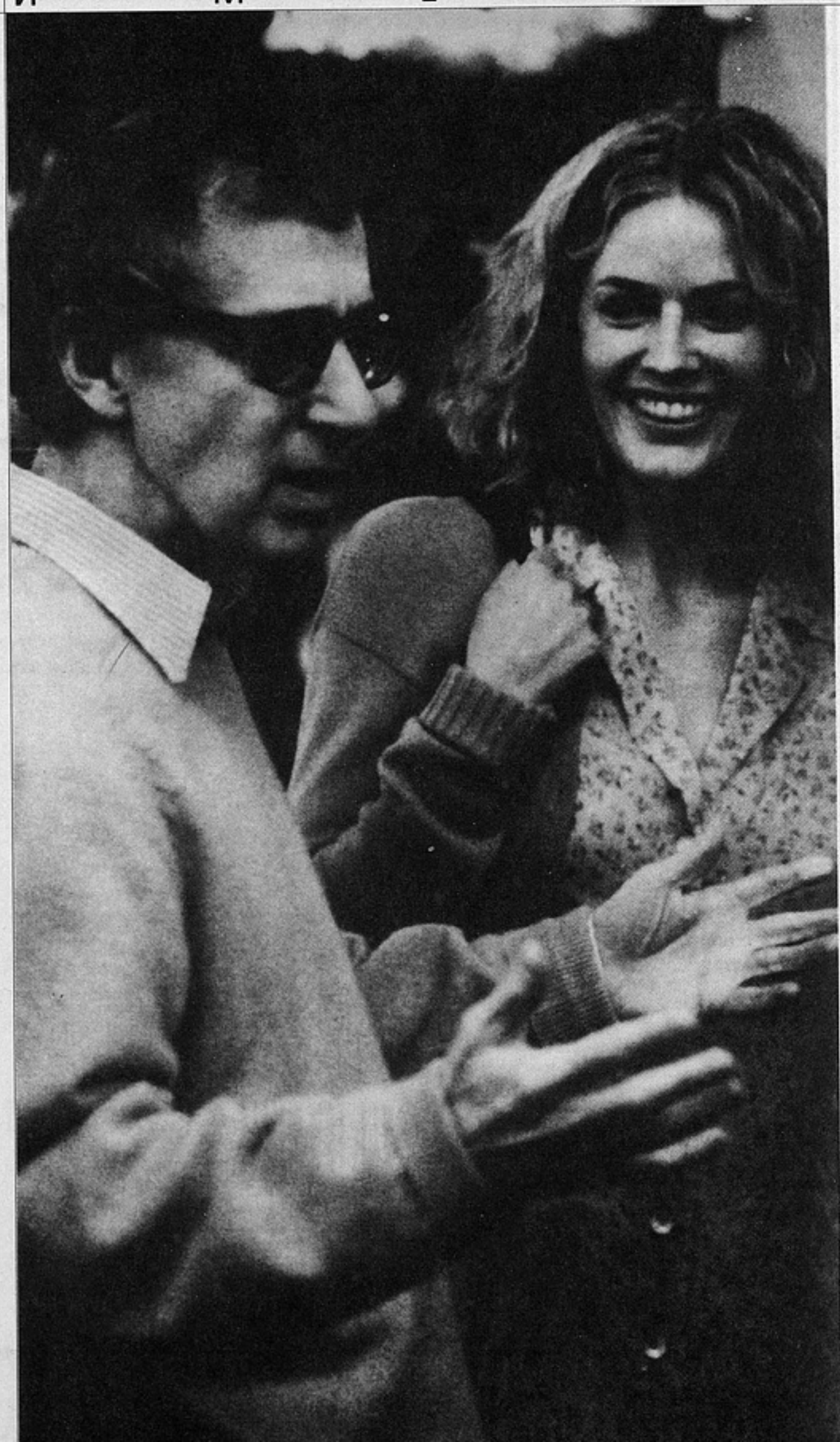
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

И М Е Н А



«Разбирая Гарри»,
режиссер Вуди Аллен

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

В.А., или Мистерии беспокойства

В стороне от Голливуда есть территория, куда не доносится шум фронтира. То давний вызов и чемпионам, и маргиналам. Не очаг истины, но целлулоидная резервация, коей руководит, по несколько туманной сентенции Луи Маля, «один из тех счастливчиков, которые делают именно то, чего им действительно хочется» — Аллен Стюарт Кёнигсберг; псевдоним — Вуди Аллен.

Вуди Аллен всегда одинаково актуальный, никогда не был на пике моды, в эпицентре культа. Всегда оставался пугающе верен своей природе. Впрочем, многообразной: режиссура, игра в своих и чужих фильмах, кларнет, литературные упражнения, афористическое зубоскальство, семейные скандалы, радио- и телешоу, постановки мюзиклов. Но он занимался всем сразу тридцать лет назад, продолжает сегодня и не угомонится до гробовой доски, дай ему Господь долгой жизни. Его упражнения регулярны и исторически не варьируются. Нет и не было ни своей школы, ни сколько-нибудь заметных последователей, ни манифестов, ни взрывоопасных экспериментов[1]. За актуальностью да контекстами лучше сразу к фон Триеру — В.А. гнет свою линию тихо, за что ныне вознагражден. Дерзну предположить, что именно сегодня время настигло его картины. Чтобы доказать это, нет нужды рассредоточиваться на многочисленных и юрких персонажах, темах, мотивах талантливого мистера Кёнигсберга. Его «творческое наследие» подобно шопенгауэровским «стовратным Фивам». Достаточно нескольких заметных фильмов и одной-двух образных линий, чтобы прийти к центру понимания.

Торную дорогу обеспечивает жесткая театральная выучка Аллена. Драматургия, режиссура, главная роль — он должен контролировать все. Авторитарный расклад нарушается либо ради любимых женщин, либо из преданности сопутствующим искусствам. Мало кому удавалось выявить лирический талант Миа Фэрроу, как в «Элис» и «Пурпурной розе Каира». Вдохновенные оды театру («Пули над Бродвеем»), джазу («Сладкий и гадкий») и литературе («Другая женщина») также обошлись без лицедейского вмешательства «самого». Но, присутствуя в кадре либо руководя событиями исподволь, В.А. держится неизменных правил. Базовый принцип — отказ от прямолинейной раскачки сюжета. Насилие вытесняется динамикой репризы, гэга. Комическое, усвоенное в полном соответствии со сценическими прописями, представляет первоматерию, из которой формуются сценарии и диалоги. Действие пребывает во власти случайностей и отклонений от ожидаемого, случайности продуманно непредсказуемы, непредсказуемость задана.

---

[1] Знакомство с Годаром, кажется, состоялось слишком поздно (документация — получасовое видео «Встреча с В.А.», 1986) Любопытно, что в следующем году, экранизируя «Короля Лира», Годар дал Аллену роль Шута.

Зримый витальный хаос заключен в строгую раму городских улиц. Место действия — только город или ландшафты, тяготеющие к мегаполису; но город требуется особый, с норовом. Первый и единственный — Нью-Йорк. В.А. любит его безумно, выступает как ярый обыватель, чуть ли не на уровне местечковой преданности. Чего стоит хотя бы его прошлогодний демарш против строительства на Карнеги Хилл, на углу Мэдисон-авеню и 91-й улицы, семнадцатиэтажного небоскреба: Аллен раздавал городским чиновникам видеокассеты со специально отснятым трехминутным фильмом о красоте окрестностей с надеж-

«Спящий»

дой, что «члены Комиссии по охране памятников проникнутся такой же любовью к восхитительному городу». На сопутствующей пресс-конференции патриот Манхэттена заявил: «Вне зависимости от того, где я снимаю свои фильмы, я снимаю некоторые эпизоды именно на Карнеги Хилл, потому что в Нью-Йорке слишком мало действительно «нью-йоркских пейзажей». Характерная оговорка, между прочим, выдает страстную привязанность, распространяющуюся не только на город, но и на его легенду, сказку о нем. Чаемый, сказочный, «нью-йоркский» Нью-Йорк чаще всего — джазовая Мекка 1920-х, Эльдорадо богемно-подвальных талантов, жизнь которых время от времени примеряет на себя сам режиссер, регулярно музицирующий со своим джаз-бендом. Иную музыку, кстати, и вообразить сложно. Саксофоны надрываются даже в аду («Разбирая Гарри»), многие сюжеты разворачиваются на манер джазовой импровизации, что вообще заслуживает специального исследования. Здесь достаточно ограничиться тем, что джаз, подобно идеализированному урбанистическому пейзажу, помогает творить ритмику и атмосферу многих картин.

А наиболее продуктивен миф о Нью-Йорке — интеллектуальном антиподе легкомысленного Тихоокеанского побережья. Недаром в списке любимых городов Аллена восточная столица Штатов делит лавры с Парижем и Венецией. Но у Нью-Йорка, повторюсь, особые права. Он с равным успехом может быть символом Америки и ее чистейшим отрицанием. Его истинное великолепие, приманка для экрана — не трущобно-небоскребные химеры, но люди, знаменитые пестрые толпы, стекающиеся со всего мира. Мегаполис, узаконивая статус-кво, выступает своего рода провоцирующей силой, генератором положений, сводней или разлучником. В качестве иллюстрации хотелось бы остановиться на «Элис». Из всех «манхэттенских историй» эта, быть может, не самая

показательная, однако в ней очень сильно именно влияние городской среды. Кроме того, «Элис» в кинематографии В.А. представляет своеобразный полюс женственности и, что греха таить, мелодраматизма.

На протяжении фильма Нью-Йорк воистину вершит судьбы. Он потворствует Элис (Миа Фэрроу), выступая ее ангелом-хранителем, и, подобно ангелу-уничтожителю Бунюэля, исподволь руководит случаем. Густое людское варево подбрасывает Элис врача-китайца и обольстительного джазмена, и эти встречи совершенно изменяют ее жизнь. Вообще, для начала или разрыва связей буквально имеет значение, на какой улице встретились персонажи, в какое кафе или книжный магазин любят ходить. Превращение героев «Элис» в невидимок — очень нью-йоркское приключение. Вышеупомянутая суетливая пестрота вторит внутреннему разладу и в то же время служит убежищем. В ней, действительно, очень легко спрятаться (и про это свойство алленовского Города следует помнить), утаить измену, утолить свои горести, получить в подарок забытье или подслушать чужие секреты. Забирает этот город так же быстро, как и дает. Потому игра в прятки обращается для Элис утратой и мужа, и любовника. В конечном счете всегда есть шанс распорядиться своей судьбой — для этого надо просто покинуть Нью-Йорк, перестать быть протагонистом его вечной постановки, корпускулой его улиц, мазком на его запутанном полотне. Отказаться от блуждания Элис-в-городе. Рассеиваются призраки (самая щемящая сцена — встреча с духом давно погибшего возлюбленного), умолкают музыка и сантименты памяти, с ними уходит и безмерная, тщательно хранимая инфантильность. Разлука оставляет за Нью-Йорком романтический флер. Большое Яблоко[2] все же сладко на вкус и чуть-чуть горчит. Выбор Элис — миссия матери Терезы, прагматичное делание, чуждое взвинченному безделью улиц и кофеен. Аллен выпускает не без грусти свое хрупкое альтер-эго в дивный новый мир — возможно, ради того чтобы там стало одной счастливой героиней больше...

Теперь, когда более или менее ясно, где происходит действие, стоит понять, кто лицедействует на этих улицах. Вновь на помощь приходит Нью-Йорк. Он дважды становится местом триумфов самого, пожалуй, удивительного из всех персонажей В.А. — Зелига. Подобно тому как Алиса в Стране чудес одержима Белым Кроликом, «Зелиг» фатально связан с «Элис», ибо относительно последней являет собой практически зеркальную противоположность, а осью отражения служит обусловленное одиночеством стремление быть незаметными под

«Энни Холл»

сенью того же Большого Яблока. Оптика мужского — женского, очень важная для Аллена, в контрасте «Зелиг» — «Элис» воплощается почти идеально: колкая

[2] Big Apple — неофициальное название Нью-Йорка.

«Зелиг»

до злобы сатира — тихая лирика, театрализованная мужецентричность — женский монологизм, преобладание В.А. в кадре — бенефис Миа Фэрроу. Доходит до буквального географического дуализма. Дабы обрести себя, Элис в финале фильма покидает город, Зелиг же, окончательно самоопределившись, возвращается под сень небоскребов. Именно в Нью-Йорке и может органично существовать человек-хамелеон.

Наделив свое создание способностью к ментальному и телесному перевоплощению, Аллен связал этот гипертрофированный миметический дар, конечно же, с мотивом ксенофобии, точнее, всепроникающего ужаса перед ней. Зелиг боится быть не таким, как все, потому и копирует собеседника, но редкостный рефлекс как раз и отличает его от других. Конечно, читается и проклятие предвоенного еврейства, ощущаемое Алленом очень остро. Гонимый народ стремится слиться, смешаться с толпой, не быть отличимым от возможных гонителей: чтобы быть евреем, следует не быть им. Нью-йоркский сумбур хорош возможностью принять сразу много лиц. Однако настигнутый многочисленными недоброжелателями, комический Протей делает кульбит, перед которым бледнеют все алленовские парадоксы, — эмигрирует в... гитлеровскую Германию. Среди униформированного величия «третьего рейха» спрятаться еще легче. Логично, что панацея для Зелига — рекорд экстравагантности: перелететь Атлантику вверх тормашками. И вновь Нью-Йорк становится декорацией триумфа, но на сей раз чествуют не пришедшего в себя Хамелеона, но чудака-рекордсмена.

Во всей этой истории есть момент, важный не столько для конкретного фильма, сколько для всего дискурса В.А. После первого своего излечения силами обворожительного доктора Доры Флетчер (Миа Фэрроу), Зелиг готов спорить с

кем угодно по какому угодно поводу. В самый разгар торжества самоидентификации начинают появляться разгневанные женщины, на которых он обещал жениться, домовладельцы, которым посулил что-то отремонтировать, работодатели, не дождавшиеся результатов. Все норовят уличить Зелига в обмане. Естественно, всенародное негодование провоцирует новый приступ «хамелеонизма» и последующее бегство в Германию. Момент разоблачения прошлой жизни, конечно, необходим драматургически, для неожиданного слома повествования. Нечто существеннее — вскользь брошенная фраза в начале фильма: «Он затрагивал в людях что-то, что им не хотелось обнажать». Здесь есть над чем подумать.

Очевидно, в картинах В.А. социальное выведено за скобки. Никто не бедствует; вишневый сад не продается за долги, а старуха-процентщица ушла на покой, оставив сбережения изящным и неглупым потомкам. В целом обходится без революций и манифестов, каких бы то ни было (не считать же «Все, что вы хотели знать о сексе...» апологией эротического бунтарства). Простые люди. Простые ситуации. Никакой чрезмерности и катастроф, запретов и ограничений, вольным — воля, ссоры заканчиваются бескровно. Элегия, нервная элегантность, умеренное эстетство. Одним словом, персонажи и положения помещены в раму если не роскоши, то четко акцентированного благополучия — социального, культурного, информационного.

Именно здесь и сейчас обрамление идеально сошлось с фоном. Посмертное благополучие (стоит вспомнить, с каким упоением XX век хоронил Автора, Историю, Кино и самое себя), похоже, и будет истинной идеологией нашего столетия, обеспечивающей своего носителя — средний класс — в меру спокойной совестью. По Введенскому, смерть есть остановка движения; отсюда следует: ныне царит не «западное, белое, мужское», а обусловленное соответствующим заказом кино инерции или, если угодно, кино среднего класса.

В.А. здесь похож на изобретателя вечного двигателя, разрешившего задачу вопреки законам физики. Сколь бы ровной ни была экспозиция любого его фильма, за исключением откровенных комедий, споро и незаметно действующие лица оказываются повязанными сетью многочисленных размолвок, то и дело взрывающих фабулу острейшими поворотами. История вовсе не устраняется. Более того, она всегда как бы на поверхности, с неназойливо стабильным подбором фигурантов. Супруги, любовницы, министры нежных чувств, (само)влюбленные интеллектуалы, филейная часть среднего класса, люди по большей части душевные, если что учудят — не со зла, а по вспыльчивости натуры. Партитура конфликта всегда разыграна мастерски, малейшее преувеличение исключено, зрителю навязывается ощущение природности любой склоки. В то же время есть в этих, видимо, камерных раздорах трудноразличимый, но стабильный сущностный люфт. Иными словами, смысл происходящего всегда выплескивается за чисто бытовые, цеховые, семейные пределы. И тогда сквозь рябь фамильных раздоров просвечивают вещи достаточно сокрытые, а то и табуированные — попранные заповеди, смертные грехи и сама смерть.

Здесь вновь восстает Хамелеон — как метафора соучастия.

В самом деле, вне зависимости от того, что толкало Зелига к беспрерывному мимесису — натура человека-ящерицы, страх опознания, полуспрятанный протест, — он, примеривая чужие судьбы, хотел прийти на помощь, раздать, раздарить другим всего себя без остатка. Так устроен Аллен-режиссер. Более всего боясь соврать, обмануть публику, маскируя авторство, В.А. вновь и вновь предлагает себя, незлым вирусом внедряясь в кино и в сознание любимого им миддл-класса — вплоть до филистеров, что окружают Элис, или ксенофобов, преследующих Зелига. Его доблесть, его проклятие, его соучастие — вечное, неистолкуемое беспокойство. Не называя источник, В.А. награждает беспокойством и своих героев, и зрителей — как редким даром проницать собственный опасливый комфорт. Это, быть может, то немногое, что останется нам с нашим и чужим комфортным кино в наступившем столетии. Мистерия беспокойства, отпечатанного на пленке. Смешной, запинающийся манхэттенский катарсис.

Нет, В.А. не рвется во врачеватели бесчувственной человеческой натуры. Он, продолжая свой турнир в поддавки, непоправимо верит, что все и так устроится наилучшим образом.

МИХАИЛ АЛДАШИН

Мы — зашоренные интроверты

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Михаил Алдашин

Режиссер-аниматор, художник Михаил Алдашин закончил Техническое училище Морского Флота, ВГИК по специальности художник-постановщик игрового кино (фильм «Перевороты» — курсовая работа), Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Режиссер фильмов «Келе» (совместно с П.Пэдмансоном), «Пумс», «Охотник», «Другая сторона», «Рождество». Лауреат многих международных фестивалей. Работает на студии «Пилот». Картина «Рождество» стала взрывом канонического «мультипликационного» представления об «одушевлении» и визуализации библейских текстов. Это поэтическая фантазия на темы ранних апокрифов.

Лариса Малюкова. Говорят, в последнее время ты всерьез занялся изучением «химического состава» современного мультипликационного сериала. Куда движется мировая серийная анимация?

Михаил Алдашин. Действительно, я внимательно исследовал анимационные сериалы — американские, европейские. Ощутимо движение к простым коллизиям, разговорному тексту. Все крутится в замкнутом круге — некая семья, сообщество друзей.

Л.Малюкова. В чем причина бешеного успеха Бивиса и Баттхеда — пубертатные уродцы стали уже героями полнометражного фильма да вот еще и «Стремного городка Сауз-Парк», купленного чуть ли не всеми развитыми странами?

М.Алдашин. Они абсолютно примитивны с точки зрения анимации... Но внутри все настолько выверено, просчитано, что зрелище становится поучительным и интересным. Школьники, которые пукают, ругаются матом, совершают нелепости и глупости... Но понимаешь, если бы они правильно двигались, это было бы ужасно. Хорошо анимированный персонаж, ведущий себя настолько вульгарно?! Это невыносимо. Тут возникает момент игры. Они ведь даже ножки неправильно переставляют. Я называю это сортирным рисунком, напомина-

ющим непристойные изображения в школьном туалете. Такой «народный» маргинальный сериал, раек, почти народная анимация.

Л.Малюкова. Отчего ж так привлекательна сегодня именно примитивность с уклоном в сортирный рисунок?

М.Алдашин. Знаешь, люблю органичные вещи. Когда я вижу, как Чак Норрис решает все проблемы ногой, у меня претензий нет. Потому что он находится строго «в законе» жанра. Вот если бы он начал вещать о высоком, добром и вечном, все выглядело бы лживо. Нынешние сериалы продолжают традиции американской анимации. В них продуманный дизайн, увлекательный, веселый.

Л.Малюкова. Миш, ты сказал «дизайн»... Красивый?

М.Алдашин. Красота — в органике. Вот бежит кошка какая-нибудь драная по улице, и я наслаждаюсь: как красиво она бежит!

Л.Малюкова. Она-то, может, и красиво. Но в «Сауз-Парке» ходят все наперекосяк. Органика искупает все изъяны? Или тут дело в точности адреса, угадывании верной тональности для диалога экрана с подростковой аудиторией?

М.Алдашин. Естественно. Просчитанная адресность — гарантия популярности, признак попадания автора в десятку. Вот причина успеха фильмов Астрахана при всем их дурновкусии. Они уговаривают: «Все будет хорошо», а я сижу и думаю: какой разнокалиберный «букет» банальностей, собравший все чудовищные штампы. Просто такой «Мерседес» в шампанском».

Л.Малюкова. В чем же разница? Ведь когда пошлость эстетически обыгрывается, она уже превращается в кич. То есть в стиль.

М.Алдашин. Нет тут никакого стиля. Сплошной обман, фальшь бесконечная.

Л.Малюкова. Бивис и Баттхед — более честное кино?

М.Алдашин. Впечатления и даже вкус меняются со временем. Когда я впервые приехал в Америку (сразу после «Рождества»), мне все там жутко не понравилось. А два этих урода словно аккумулировали в себе весь негатив, такой концентрат отвратительности. Лишь со временем я оценил качество профессии. То есть умение точно сформулировать задачу и не менее точно ее выполнить.

Л.Малюкова. Сериал сегодня — самая густонаселенная, продуктивная, выгодная сфера анимации. Так во всем мире. Отчего же у нас не складывается сериальная индустрия в анимации? В кино ведь получается.

М.Алдашин. Анимационный сериал сделать труднее. Постоянно существует недостаток хороших аниматоров. Оттого качественной анимации быть и не может. Вот и выбираются упрощенные дизайн, движение, мимика...

Л.Малюкова. Поняла тебя: придумать ход, чтобы лимитирование, эскизность, ограниченность движения, скудность фаз превратились в стиль. И тогда сама неправильность, ошибка становятся базовыми функциями семиотики кино. Они будоражат, тормошат зрительское воображение.

М.Алдашин. Но заметь, это в самой природе анимации. Хотя есть и традиция. Супераниматоры, работающие в «Привокс» или студии «Уорнер бразерс», конечно, делают все профессиональнее, чище...

Л.Малюкова. Но такая «вылизанная» анимация тебя отчего-то раздражает? Прочь каблучки, дорогу футбольным бутсам?

М.Алдашин. Да, я отдаю предпочтение драным вещам перед вылизанным дизайном, так честнее. Если уж нельзя делать авторскую анимацию. Но это дело вкуса.

Л.Малюкова. Вот ты и решил на нашей почве возродить рашен-сауз-парк?

М.Алдашин. Я пытался придумать сериал про букашек, чтобы персонажи были чрезвычайно просты, состояли из нескольких палочек. Любой аниматор смог бы их двигать, уже в движении возникали бы дополнительные краски характера.

Л.Малюкова. А не таится ли в этой «палочной» упрощенности опасность потерять качество, уникальность каждого персонажа, неповторимость, запоминаемость характера? Ну, в общем, что я говорю, стоит произнести: «Бонифаций. Ежик. Винни Пух», перед глазами всплывает Лицо с тысячью неповторимых оттенков. Даже твой Келе...

М.Алдашин. А Келе, кстати, был очень просто устроен — с четырьмя отростками. Вот смотри, у меня над столом висит высказывание Григория Сковороды: «Господь в бесконечной милости своей сделал все сложное — ненужным, а нужное — несложным». Пытаюсь руководствоваться этим принципом. Чтобы просто и выразительно. Чтобы легко рисовалось и легко воспринималось.

Л.Малюкова. Но как избежать примитивизма не эстетического — сущностно-

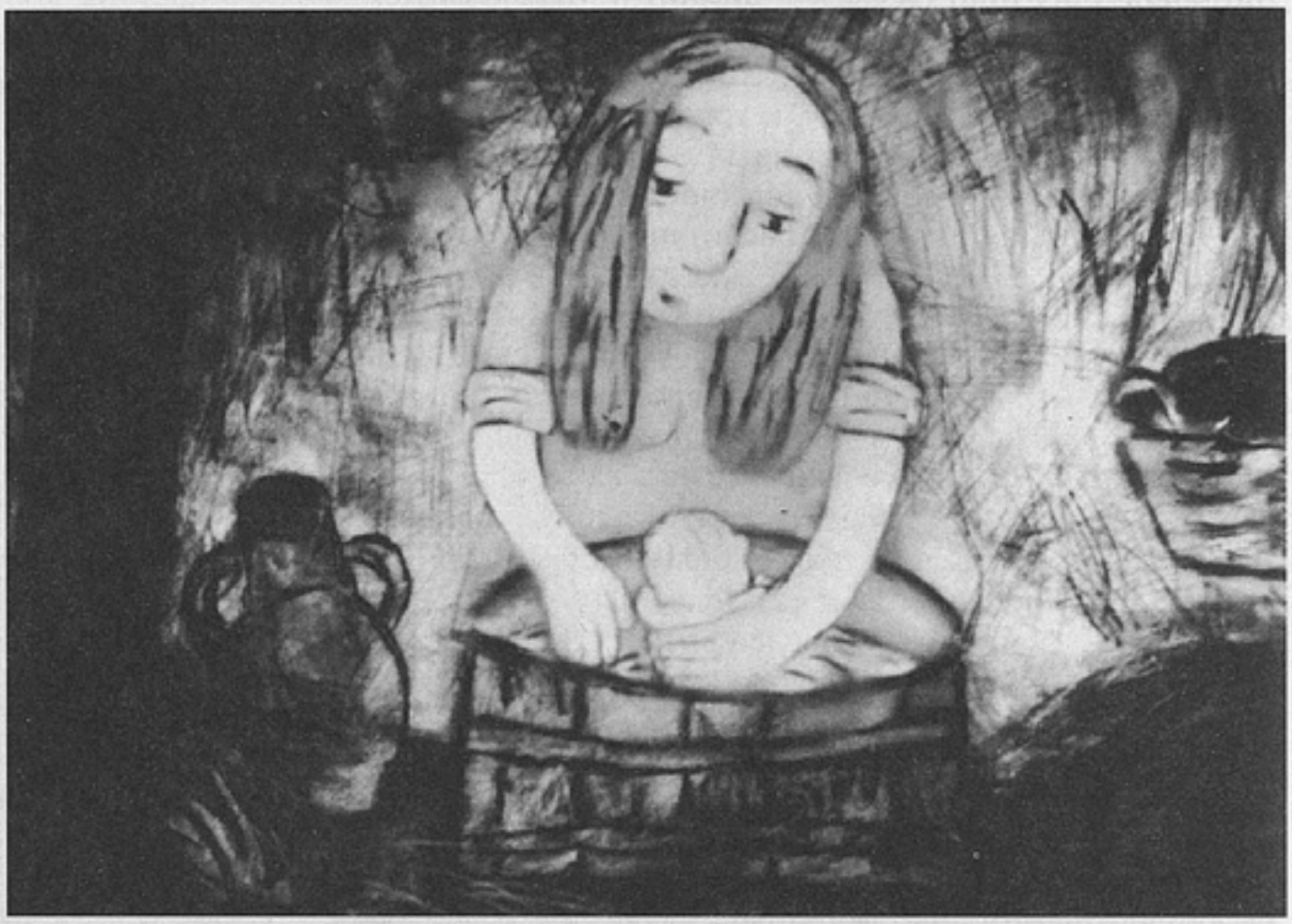
го? Ведь когда-то и твое «Рождество» было нарисовано просто, почти лубочно, но как выразительно. Та «простота» основывалась на фундаменте культуры — от каменных барельефов X века до иконографии разных времен. Здесь, в сериалах, на чем зиждется эстетический примитив?

М.Алдашин. На пластах шедевров анимации.

Л.Малюкова. Например?

М.Алдашин. Вот я думал: хорошо бы скрестить назаровского «Муравья» с «Сауз-Парком» — их свободу, самостоятельность, лаконичность выразительных средств.

Л.Малюкова. Я посмотрела в компьютере черновой вариант твоего будущего



«Рождество»

фильма. Это такой «сауз-парк» насекомых. Что касается Назарова, то да, нахожу много схожего. И даже, мне показалось, есть цитаты. Где-то в начале, например, червяк орет и извивается, совсем как назаровская гусеница...

М.Алдашин. А насекомые вообще ограничены в вариантах движения. Трудно придумать что-нибудь новенькое для червяка или гусеницы...

Л.Малюкова. Но ведь, строго говоря, они в фильме и не ведут себя как насекомые.

М.Алдашин. Я о другом — об ограниченности рамками формы, об ограниченности механики тела. Да я и не боюсь внешнего сходства.

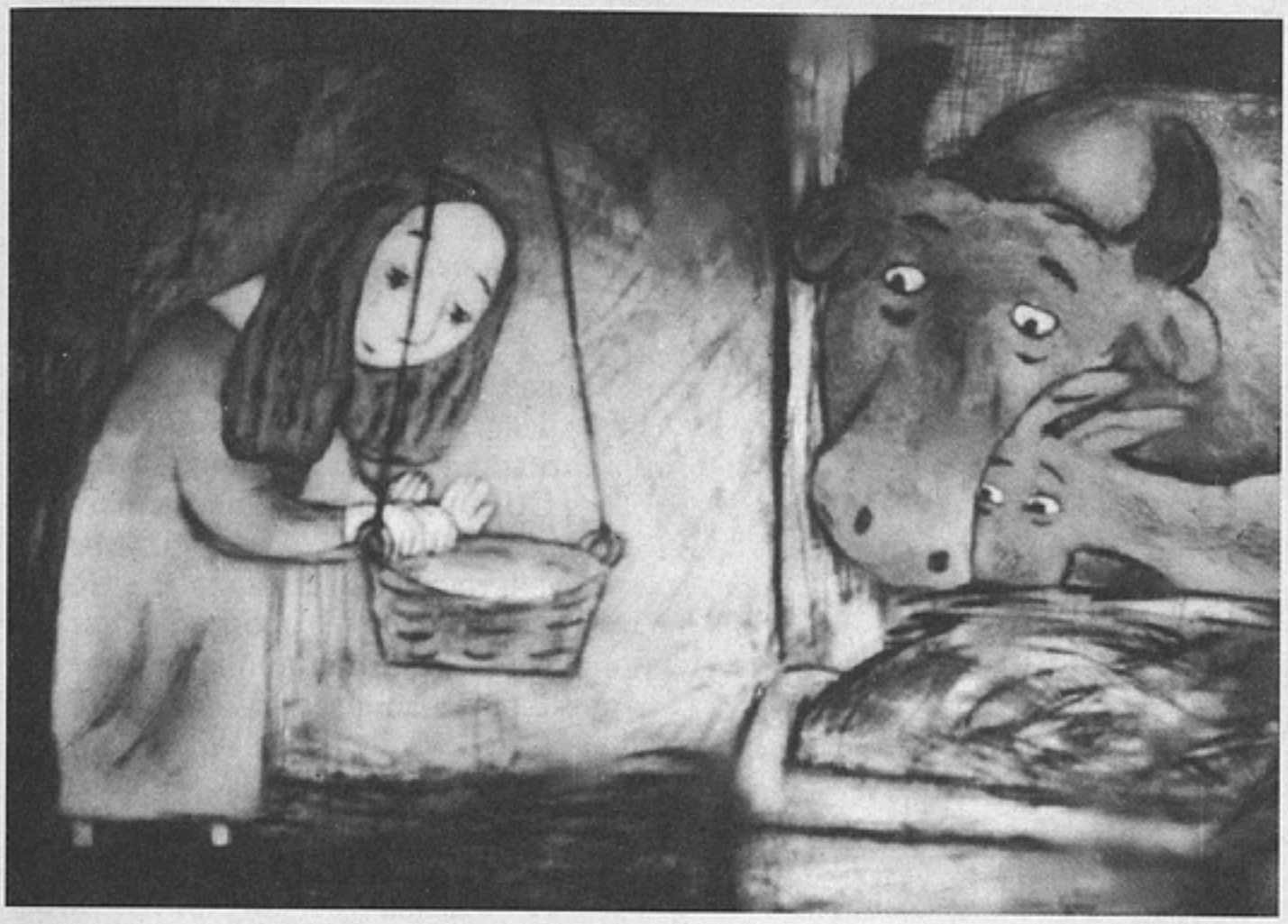
Л.Малюкова. Значит, это не оппозиция Назарову, а, скорее, развитие темы?

М.Алдашин. Я бы хотел, чтобы Назаров принял участие в работе, нарисовал персонажей. Но он человек строгого вкуса. Цельный, с сильным характером. Не поступится авторством. Не будет подделываться под вкус публики, под современность. Он такой, какой есть, и я еще больше его за это уважаю. Но время идет, и надо пробовать сделать что-то другое, более современного дизайна. Вся проблема сериала в том, найден его стиль или нет. Я советовался с Назаровым. Пытался сохранить назаровский стиль, включая оригинальность мышления, интонацию. Для меня его «Путешествие Муравья» было открытием. Я смотрел его стоя. Простота плюс выразительность анимации — вот формула его фильмов, фильмов Хитрука. Простые выразительные позы, очень легкий мультипликат, темп, смешной ритмический тайминг. Персонажи почти ничего не делают, просто передвигаются по кадру такие загогулинки. Есть ощущение, что знаю, как можно сделать смешной фильм из этих закорючек. Без сложного рисунка, ракурсов, перемещений.

Л.Малюкова. Главная проблема в выразительности. Но есть еще тонкий вопрос — текст. Ведь нельзя просто перенести лексику «Сауз-Парка» на нашу бренную землю. Важно поймать свою интонацию, не переступить грань недозволенности «юмора ниже пояса», хотя именно такой юмор и составляет основу нынешних модных сериалов.

М.Алдашин. Все зависит от адреса. Ведь на этом же рисунке с теми же персонажами можно сделать и такой детский миленький сериальчик. Ну совсем для маленьких. Они бы сюсюкали и говорили: «Давайте обедать — крошечку жевать». А можно — совершенно брутальный фильм, где главными были бы сцены соития, букашек бы плющило, колбасило и разносило в клочья. У нас они все дружат, такой вот коллектив милых уродцев. Колхоз. Комары, мухи, муравьи, бабочки, червячки. В общем, «энциклопедия Брема».

У каждого свой, подробно описанный характер. Паук-клептоман, Муравей-работяга, Муха-селфмейдменша, Комар-вампир, Бабочка — толстая красавица.



«Рождество»

Уже сделан сценарий. Я предлагал его разным ТВ-каналам. Но все, как обычно, упирается в деньги. Анимация стоит дороже, чем сериал поточного видео. Никто не хочет тратиться. Нам будет помогать наш американский друг продюсер, он свои деньги вкладывает. Вот лечу в Америку записывать актеров. Как это ни обидно, фильм будет сделан на английском языке. Надеемся, что этот первый восьмиминутный фильм получится. При успешной фестивальной и прокатной судьбе можно раскрутить сериал. Сюжетов придумано уже много. Наши насекомые живут в квартире. Она — их родина. Улетают не дальше лампочки, врезаясь в нее. С высоты птичьего полета они и увидят наконец свою «родину». И умилятся. Стоит ли от такой нечеловеческой красоты далеко улетать?

Л.Малюкова. Не стоит? Это автобиографическая история?

М.Алдашин. В Америку я езжу, как в соседний город. Там дают деньги на кино. А здесь, дома — нет. Складывается простой выбор. Между профессией и домом.

Л.Малюкова. Столько пилотовцев там уже осели прочно, успешно. А у тебя нет такого желания?

М.Алдашин. Пока еще не достиг такой крайности, чтобы рвать пуповину. У меня, по счастью или несчастью, нет необходимости заботиться о близких, как моим друзьям, вынужденным уезжать, чтобы обеспечить семьи. Жалко, что такие люди не могут участвовать в наших затеях.

Л.Малюкова. Не могу понять, отчего нельзя наладить такое прибыльное дело, как серийный анима-поток. Он бы решил проблему не только окупаемости, но и восстановления заметно поредевших рядов профессионалов...

М.Алдашин. Если бы у нас была страна, в которой умеют правильно работать, здесь было бы полно заказов. Но что бы ни говорили, есть она, эта национальная специфика. Мы приспособлены именно к авторскому кино. Там они не умнее нас, но каждый день кропотливо, старательно пашут. Тут если человек занялся искусством, то ждет настроения, вдохновения. Но анимация не только искусство, тем более сериальная анимация. Это как токарное дело на заводе...

нельзя точить по настроению. Есть конвейер. Остальное в рамках трудовой дисциплины. Вещь в наших условиях нестерпимая. У нас все — творцы независимые, не подчиняющие желание необходимости. Вот проблема. К тому же исчез подлинный профессионализм, разделение труда. Помнишь, на «Союзмультфильме» было четкое разделение. Наверху где-то обитали творцы, аристократы духа, ниже — прорисовщики, служащие разночинцы, еще ниже — рабочий класс, заливка, цеха. Сейчас рабочего класса не стало, исчезли профессии. Все, кто делает первые шаги в анимации, считают себя автором-режиссером, Художником с большой буквы...

Прежде в комнатах, где сидели аниматоры, была тишина, как в церкви или больнице. Только шуршание кальки. Поговорить выходили в коридор. У нас же кричат, толкаются локтями, музыка на каждом столе орет своя. В такой обстановке не сконцентрироваться. Проблема почти не решаемая. Нет, можно, конечно, проявить железную волю. Но это же мои коллеги, друзья. У меня и так репутация... не очень.

Л.Малюкова. В общем, да... Репутация диктатора.

М.Алдашин. Какой же я диктатор? Я ни одного человека не наказал. Пугаю больше. И все по одной причине. Так хочется, чтобы в Москве была хоть одна приличная студия.

Л.Малюкова. И все же меняется ситуация с заказом. Сколько лет сюда приезжали люди из-за границы, пытались предложить заказ, организовать производство. И это все проваливалось. Однако ваш «конфетный» заказ для американцев «Жужу бомбочки» (так называются популярные в США конфеты) не провалился...

М.Алдашин. «Жужу бомбочки» — всего лишь одна из серий. А их — 52. Мы делали раскадровку, анимацию. С заказом мы действительно справились. Но если бы фильм был более успешным, сейчас не свернули бы его производство. Все диктует рейтинг. Существует огромная конкуренция анимационных сериалов.

Л.Малюкова. Значит, это выгодно. Отчего же наши каналы не действуют подобным образом?

М.Алдашин. Другие деньги, другие обороты. ТВ заказывает пилоты, смотрит рейтинги, анализирует итоги сезона. Это налаженная, продуманная и просчитанная система, в которую, естественно, включены и доходы от рекламы, размещающиеся в сериалах. Фильм может быть сверхэстетским, шикарно нарисованным, философичным, остроумным. Но без рейтинга он обречен на смерть. Это стимулирует творцов делать кино, рассчитанное на широкий круг зрителей. Все хотят успеха, и непозволительно не думать о зрителе.

Л.Малюкова. Но этот сугубо прагматический путь понижает все время планку. Еще шажок за зрителем, еще шажок. Задачи все конкретнее, мельче...

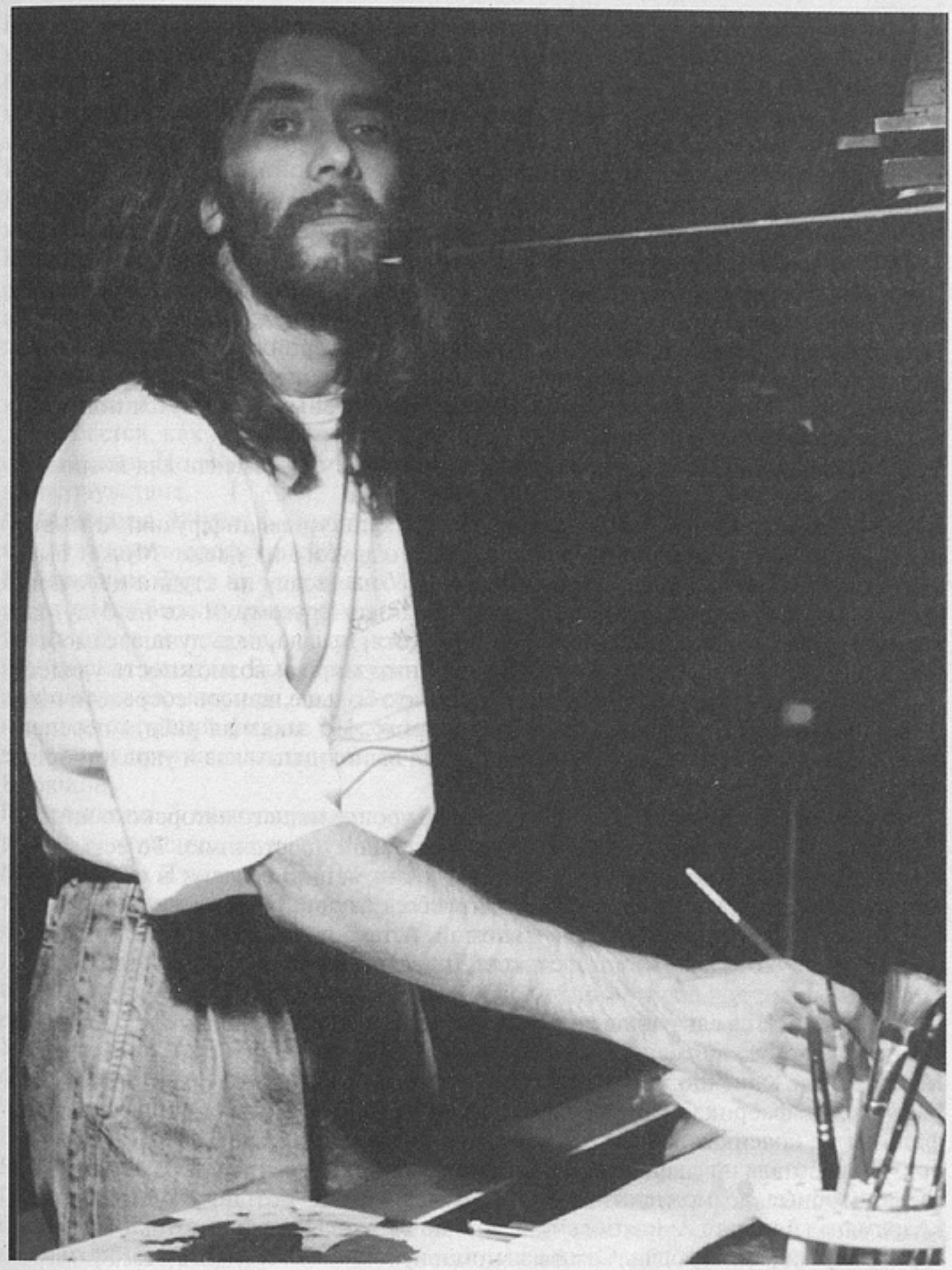
М.Алдашин. Бывает, что успешен и сериал невысокого пошиба. Смотрю такое кино и думаю: что же в нем такого заманчивого? И нахожу. При плохом дизайне может быть хорошая история, точно найденный персонаж. Сейчас есть очень смешной сериал, главным героем которого является губка. Обычная губка, живущая под водой. И в фильме о ее странной и нелепой губочной жизни — бездна юмора.

Л.Малюкова. Скажи честно, ты занимаешься этой «исследовательской» работой, преследуя конкретную цель — повторить заокеанский успех?

М.Алдашин. Занимаюсь поисками «зерна» сознательно. Ведь я много времени посвятил живописи и хочу ею заниматься, сделал «Рождество». Страдал, думая, что фильм не получился. Был в жуткой депрессии до первого просмотра. И вдруг говорят: хорошее кино. Хочется еще что-то такое пробовать, пока еще непонятное, малознакомое. Да, я застрял, завяз в этом коммерческом деле. Но все по одной причине: заниматься авторской анимацией сегодня очень сложно — нет определенного уровня в профессии, общего творческого бульона, перетекания идей, экспериментов с технологией. Кто-то должен вырастать рядом с тобой. Кто-то ошибается, и цена этой ошибки еще дороже успеха... Это такое энергетическое поле со своими плюсами, минусами, притягиванием и отталкиванием. Летят заряды... А на пустоши ничего и не произрастает.

Л.Малюкова. Нынешняя ситуация в анимационной среде рождает у тебя сравнение с пустыней?

М.Алдашин. Да, если сравнить настоящее с прошлым. Тогда каждый год рождалось три-четыре замечательных фильма — Назарова, Серебрякова, Хитрука, Норштейна...



М.Алдашин

Л.Малюкова. Могу определить хронологически точно последний творческий всплеск в медленно угасающем огне анимационной жизни. Тот год, когда с твоим «Рождеством» почти одновременно вышли фильмы Миши Тумели, Саши Петрова, Ивана Максимова...

М.Алдашин. Мы были однокурсниками...

Л.Малюкова. Но тогда же великолепно дебютировали и Валентин Ольшванг, и Андрей Золотухин...

М.Алдашин. Тоже фанаты, только свердловские. Но не может же на фанатизме держаться целый вид искусства. Производство, необходимо производство. Рушится инфраструктура. Рано или поздно все превратится в кустарное дело. Ветшает техника...

Л.Малюкова. Тарусские призеры нынешнего года сделаны в основном за счет авторского здоровья. Как считать их — дешевыми или дорогими?

М.Алдашин. Наша студия «Пилот» старалась помогать им. Ведь коллективность в анимационной работе касается и авторского кино, и сериала в особенности. Но понимаешь, какая должна быть квалификация у людей, которые придумывают походки, создают характеры, одушевляют персонажей...

Л.Малюкова. Ты говоришь о недостатке квалификации. Однако смотри, анг-

лийские заказы сколько лет идут здесь потоком. Кроме «Кристмас-фильм» сегодня их уже вполне качественно выполняют на студии Тенгиза Семенова «Анимос».

М.Алдашин. Кукольные фильмы похожи один на другой. Станислава Соколова очень уважаю, его фильм о Христе — огромный труд... Но персонажи какие-то слишком миленькие. Мало страсти, боли.

Л.Малюкова. Каким тебе видится будущее заказного кино в нашей стране?

М.Алдашин. Насколько мне известно, у нас многие небольшие студии занимаются сервисом — делают по чужим сценариям и чужим раскадровкам анимацию, отправляют ее за границу. Так в свое время начинала Корея. Сейчас там огромные анимационные фабрики, налаженное производство, где делается вся американская анимация. Это называется «работа второй студии». Но там сегодня уже идет полным ходом работа и над своими полнометражными фильмами. В какой-то момент они плюнут на американские деньги и займутся подъемом национальной школы анимации.

Л.Малюкова. Следовательно, заказ не плох в роли фундамента для возрождения национальной школы авторского кино?

М.Алдашин. Это тонкий момент. Существует культурная диффузия. Аниматоры, которые делают подобные сериалы, ничего другого не умеют. Может быть, это и неплохо, не знаю... XXI век на дворе. У нас ходят по студии девочки и мальчики. Они по-другому одеваются, думают по-другому. Я же не буду, как старпер, говорить, что раньше было лучше. Хотя, правда, ведь лучше, самобытнее. Да, были ограничены контакты с внешним миром, возможность увидеть, что делается в профессии в других странах. Зато больше шансов сосредоточиться на творческой работе, услышать себя самого. Но заказная работа перспективна. Если есть студия, которая в состоянии выполнить заказ и удовлетворить заграничного клиента, — замечательно.

Л.Малюкова. Поподробней, пожалуйста, об уровне нашего авторского кино...

М.Алдашин. Сейчас оно приблизилось к мировому состоянию. То есть к нищенскому существованию. Везде авторскую анимацию создают в обветшалых сарайчиках замороченные творцы. Сидят себе. Рисуют. Зарабатывают рекламой или мелкими заказами. И скорее — домой. А там, на компьютере или под каким-то станочком, как Швицгебель или Дриссен, сами все рисуют, отделывают. Годами.

Л.Малюкова. Но ведь раньше на «Союзмультфильме» делали авторскую и притом не кустарную анимацию...

М.Алдашин. Конечно. Поэтому наши фильмы всегда и получали призы. Это была целая фабрика. Попробуй-ка сделать «Винни Пуха» или назаровские фильмы на коленках... Хотя все, каждая картиночка прошли через руки авторов. Но работала и вся фабрика. У какого независимого аниматора за границей есть подобные возможности?.. Кукольникам легче. Вот почему английская «Аардман» (Aardman Animations) так хорошо живет? Нет этого потока — аниматоры, заливка, контуровка. Сами налепили кукол. Сами их двигают.

Л.Малюкова. Хорошо, но «Аардман» — авторская, увешанная «Оскарами» студия процветает, почему же у нас нет подобного успеха?

М.Алдашин. Отчего же? Вот Бардин. При определенном стечении обстоятельств и немного другой политике его студия могла бы мощно развиться. Если бы он обладал большей творческой базой и допускал к работе кроме себя еще и других режиссеров-кукольников...

Л.Малюкова. Однако давай поговорим о молодежи. Ты ведь сейчас известный «жюрист», то есть судишь фильмы самых разных фестивалей, прежде всего молодого кино. Как ты оцениваешь уровень профессии входящих сегодня в анимацию ребят?

М.Алдашин. Что касается ВГИКа, то это учебные работы, и претензии к ним следует предъявлять соответственные. Есть более талантливые люди и менее. Это же пробы пера, дебюты...

Л.Малюкова. Но «Корова» Петрова, которая, на мой взгляд, много лучше обласканного за океаном «Старика и моря», — тоже дебют...

М.Алдашин. Петров до «Коровы» проработал много лет на студии аниматором, художником. Закончил ВГИК как художник-постановщик игрового кино. Да он просто очень талантливый человек. Не может же быть, чтобы, как солдаты в фуражках, сто человек вывалились из ВГИКа и все гении.

Л.Малюкова. Зачем же сто? Хотя бы один, два, три. А им сегодня труднее, чем вам?

М.Алдашин. Конечно, базы нет, грамотных аниматоров нет. Они сами преимущественно все делают вручную. Думаю, со временем все изменится. Вижу, как за десять лет ребята, которые пришли в «Пилот», растут на глазах, хотя не хватает багажа, насмотренности, культуры.

Л.Малюкова. Но если говорить о позитиве, чем потенциальны работы сегодняшних дебютантов, в чем их отличие?

М.Алдашин. Вот есть, к примеру, трехмерное кино про шахтера (фильм «Крот» режиссера Романа Пучкова). Он лезет и долбит породу. Придуман запоминающийся персонаж. Шахтер выбирается наружу и выпадает прямо в благодать: пальма, берег. Он оглядывается — и... скорее к привычному — обратно рыть. У меня много претензий к картине, но понравилось, как человек владеет движением, ставит камеру. Или смотрю «Соседей» Степана Бирюкова. Вижу, как человек бьется, как верно поставлены у него мозги. Пусть он еще многого не знает, не умеет. Но вижу, как он старается. Степино кино мне близко. Оно вызывает сочувствие.

Л.Малюкова. Каковы сегодня перспективы молодых. Куда им податься? Где и как овладевать профессией?

М.Алдашин. Тут я ничего нового не скажу. Когда я сам закончил ВГИК, очень не хотелось быть художником в игровом кино. Встретил Курчевского как-то в троллейбусе и попросился к нему фазочки рисовать. Потом случайно Норштейн взял меня на Высшие курсы. Просто стечение обстоятельств. Хорошие аниматоры всем нужны, они востребованы. А хороший режиссер — лишь тот, кто снял хороший фильм. Как только появляется хорошее кино, сразу и дают дебюты, и приглашают на работу. Вот Ваня Максимов, Костя Бронзит, Степа Бирюков...

Л.Малюкова. А если ты увидишь хорошую работу какого-нибудь мальчика, девочки, пригласишь их на студию?

М.Алдашин. Я хожу во ВГИК постоянно. Нашел там Зою Трофимову, замечательного художника. Нарисовала мне все «Рождество». Сейчас работает во Франции. Увы... Что же касается молодых аниматоров, они формируются преимущественно из людей, которые отторгаются обществом, существуют вне социума. В Америке аниматоры — абсолютно нормальная профессия. Их работа — свободный выбор. Она приносит радость и, конечно же, заработок. У нас же они по преимуществу — пришибленные интроверты. И выбор профессии здесь — способ выразить отношение к тяжелым реалиям жизни, уйти от нее...

Л.Малюкова. Прячутся в «ящик»?

М.Алдашин. Честно тебе скажу, я сам именно так начинал.

Л.Малюкова. Но Степа Бирюков, сидя в этом «ящике», сделал хороший фильм... Так стоит ли выходить из «ящика»? И еще вопрос: нельзя разве быть аниматором, не пришибленным внешними обстоятельствами, свободным от комплексов?

М.Алдашин. Это психологическая проблема...

Л.Малюкова. Но нет ли в твоих рассуждениях о молодых чрезмерно личного? Ты сам, видимо, коммерциализируешься, вышел из «ящика» и теперь уже вполне радостно уходишь от себя самого...

М.Алдашин. Я возвращаюсь потихоньку...

Л.Малюкова. Но ты ведь начинаешь новый заказ...

М.Алдашин. Ну и что?! Может случиться и хорошее кино. По заказу, кстати, и Моцарт сочинял, и Бах. Огромное количество фильмов снято по заказу. Все зависит от степени таланта. Состояние нашей анимационной индустрии сегодня многих отпугивает. Нормальные способные люди уже не хотят заниматься анимацией. Они идут в рекламу, бизнес. Сколько замечательных ребят появилось десять лет назад? А сейчас они уже уезжают. А новые проходят мимо... в финансовую академию. Приходят те, кому просто хочется сидеть и рисовать.

Л.Малюкова. А может, это и есть естественный отбор лучших?..

Президент группы компаний «Кинотавр» М.Рудинштейн и президент Открытого российского кинофестиваля О.Янковский. Сочи, 2001

Фото Н.Пабауской

Е.СТИШОВА — Н.СИРИВЛЯ

Конкурс на лучший плохой фильм

СОЧИ-2001

Елена Стишова. Я предлагаю начать с того, чем закончилась наша прошлогодняя беседа о «Кинотавре». Помню, мы говорили, что кинопроизводство стронулось с мертвой точки и на наших глазах складывается новая жанровая структура. Основания для оптимизма были, но горький опыт прежних лет предостерегал от поспешных выводов. И мы их не сделали. Решили: доживем до следующего года и посмотрим, возникнет ли, во-первых, поступательное движение и, во-вторых, как на фоне следующего сочинского фестиваля будет выглядеть близкое прошлое — 2000 год.

Год прошел, и мы увидели, что поступательного движения нет как нет. Произошел явный откат с прежних позиций. Та же студия «НТВ-ПРОФИТ», определившая в прошлом году лицо сочинского фестиваля, нынче представила всего лишь одну картину — «Приходи на меня посмотреть», режиссерский дебют О.Янковского и М.Аграновича. Кризис НТВ захлестнул и ее кинопроизводящую компанию. Стало быть, производственная структура, еще недавно, буквально вчера подававшая серьезные надежды, сбилась с ноги. Значит, за годы своей деловой активности студия «НТВ-ПРОФИТ» не эмансипировалась ни от Гусинского, ни от его холдинга. Не обрела финансовой самостоятельности. Из чего я делаю вывод, что кинематографическая стабилизация прошлого года была иллюзией. Это был очередной фальстарт, о чем мы и догадывались.

Возникает сакраментальный вопрос: почему же не происходит накопления? Качественного, художественного накопления? Здесь какая-то загадка, закавыка. Каждый год мы начинаем с нуля. Поразительная ситуация! И она экстраполируется буквально на все сферы жизни. В нашей реальности не возникает ничего фундаментального, стабильного, то есть сама наша новая жизнь никак не может начаться. Она все время реформируется то явно, то скрыто. Но не начинается. Соответственно, не начинается и кинематограф. Это первое.

Второе. Если есть какой-то смысл представлять на отечественном кинофестивале продукцию всего года, то он, видимо, в том, чтобы с ходу понять тенденции, вектор движения. И надо сказать, что именно это — тенденции, с позволения сказать, произвели на меня впечатление безнадежное, просто даже убийственное. Особенно конкурс дебютов.

Что касается основного конкурса, то его достаточно легко подразделить на две части: авторское кино и все остальное. Я насчитала одиннадцать российских картин, достойных внимания жюри ФИПРЕССИ, в работе которого принимала участие. Этот «фестиваль в фестивале», представь себе, произвел на коллег впечатление. Были, действительно, интересные ленты. Но это ровно половина того, что было в основном конкурсе. Что же до конкурса дебютов... Среди одиннадцати фильмов было лишь два, о которых можно говорить всерьез: «Текст, или Апология комментария» Е.Харламовой и «Сестры» С.Бодрова-младшего. Столь низкий процент качественных дебютных работ просто обескураживает.

«Москва», режиссер А.Зельдович

И третий момент — позиция жюри. Жюри узаконило провинциальный, совершенно безнадежный уровень жанрового кино, отобранного в конкурс. Судейская коллегия своим выбором, своими публично заявленными приоритетами (ты помнишь, конечно, спич председателя Марка Захарова, предшествовавший вручению призов) поддержало кино класса даже не «В», а «С» (если такое бывает в природе). Причем настолько архаичного образца, что назвать его «советским» было бы слишком большим комплиментом. При этом авторское кино практически было отвергнуто как опасная ересь.

Фаворитами жюри стали «Нежный возраст» С.Соловьева и «Яды» К.Шахназарова — им достались главные фестивальные награды.

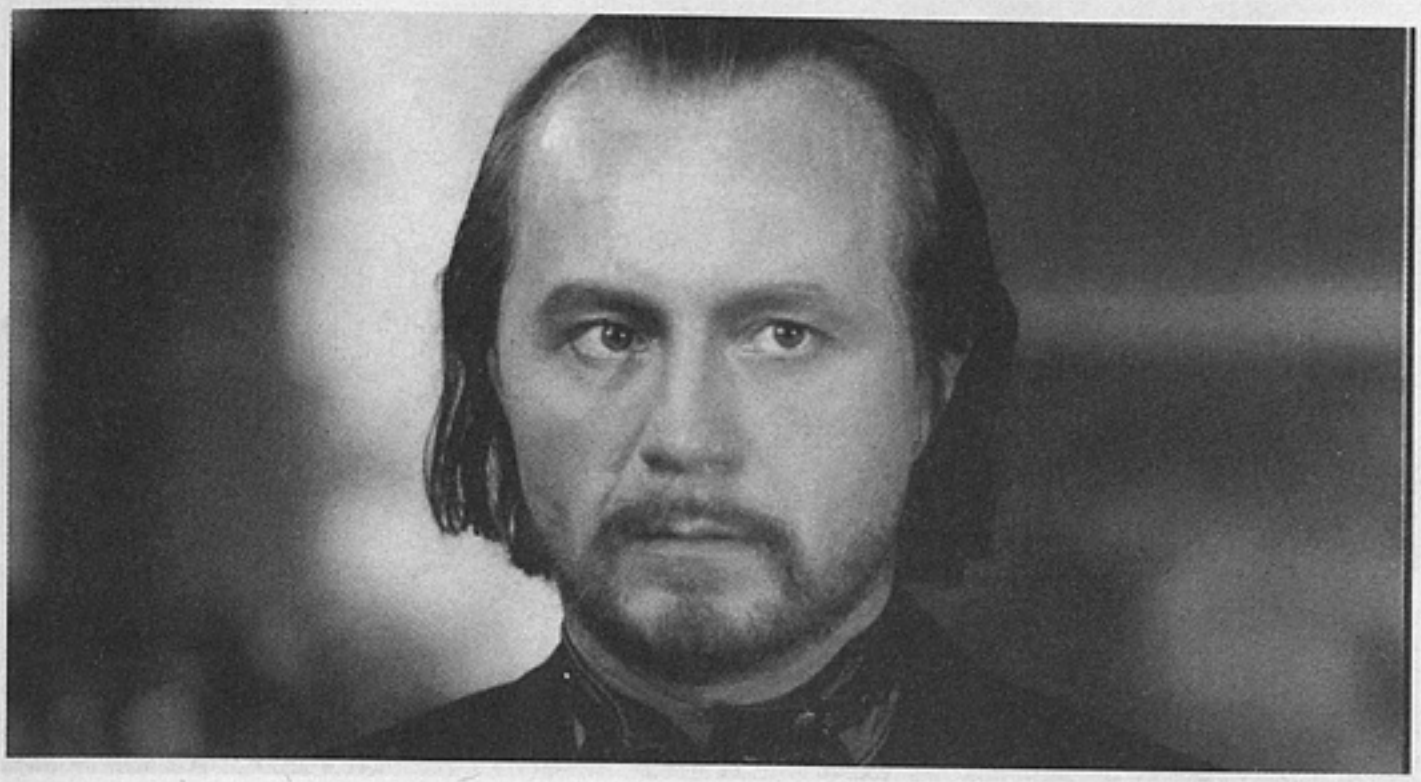
Что касается «Нежного возраста», в этом выборе, по крайней мере, есть логика. И его можно если не принять, то понять. Как к фильму ни относись, это высокопрофессиональная работа опытного и остроумного режиссера, к тому же затрагивающая горячие, болезненные проблемы нашего времени. Я лично полагаю, что картина насквозь стилизаторская, эстетская и потому фальшивая (кроме линии физрука, гениально сыгранного С.Гармашом), что это доброе старое соловьевское «кино качества», отретушированное и подновленное. Но опять же могу понять людей, которые принимают «Нежный возраст» если не за истину в последней инстанции, то, по крайней мере, за «правду жизни». Тут есть основания обманываться.

Но «Яды» К.Шахназарова, получившие Гран-при! Тут остается лишь руками развести. Любому профессионалу, имеющему опыт и вкус, видны грубые просчеты картины, начиная с главного, драматургического: в ней нет финала, на этом месте — зияние. Вспомни премьеру в Доме кино, когда публика просто ошалела: уже пора аплодировать, а зал все еще ждет, все надеется, что будет финал... И вдруг подобная картина становится фаворитом жюри! Никогда еще за всю историю сочинских фестивалей такого «дефолта» жюри не было. И никогда еще не было такого изумления вердиктом жюри со стороны критики. Поддержать такое решение — потерять лицо. Если «потеря лица» еще кого-нибудь волнует...

А две, на мой взгляд, лучшие картины — «Второстепенные люди» К.Муратовой и «Москва» А.Зельдовича — оказались Золушками на этом празднике жизни. Кое-кто из режиссеров и драматургов даже позволял себе громкие высказывания, протестующие против «снобистского» кинематографа. Это уже элементы обскурантизма. Такое ощущение, будто мы на пути к очередному избиению инакомыслящих. В общем, это тревожная симптоматика.

Наталья Сиривля. Боюсь, это не просто тревожная симптоматика, но свидетельство критического состояния кинематографа. И смысл прошедшего «Кинотавра» в том, что он это обнаружил, причем в резких и откровенно скандальных формах.

На главном отечественном фестивале, где без существенного отбора демонстрировалась, как правило, вся кинопродукция за истекший год, неизменно присутствовало некоторое количество плохих картин, попросту выпадавших из сферы профессионального обсуждения. В этом году количество перешло в качество, и если что и обсуждалось в критической среде с неподдельным жаром — то,



«Яды, или Всемирная история отравлений», режиссер К.Шахназаров

какой же фильм следует все-таки признать худшим? К единому мнению мы, надо сказать, так и не пришли; слишком напряженным был конкурс — «конкурс на худший фильм». И если почти вся наша киноиндустрия нацелена на производство никуда не годных картин, — ситуацию иначе как скандальной не назовешь.

Решение большого жюри лишь подлило масла в огонь. Ведь если бы главный приз «Золотую розу» получил Соловьев, Гран-при — Муратова, а приз за режиссуру Зельдович (или наоборот) — скандал удалось бы замять. Мы сказали бы: да, очень слабый конкурс, но тем не менее у нас есть три действительно стоящих фильма, есть несколько полуудач, идет серьезный поиск... В общем, все было бы интеллигентно. Но когда Гран-при получают «Яды», приз за режиссуру делят кинокапустник по Достоевскому в исполнении Р.Качанова («Даун Хаус») и телевизионный подарок к празднику «Президент и его внучка» Т.Кеосаяна — это свидетельство полной утраты критериев, это, действительно, «конкурс на лучший плохой фильм»! И мы должны поблагодарить Марка Захарова со товарищи, их решение наглядно, со всей очевидностью продемонстрировало: отечественное кино не просто стоит на краю пропасти, но и сделало большой шаг вперед.

Кстати, продолжением и логическим завершением этого скандала стало отсутствие российской картины в конкурсе ММКФ. У нас не нашлось ни одного фильма, способного на равных конкурировать с не самыми сильными, надо сказать, участниками московского конкурса (те, что могли бы, уже «засветились» на других международных фестивалях). Кино наше давно находится в кризисе, но такого провала, как в этом году, не упомнить.

Причин, как водится, несколько, но главная, на мой взгляд, в характере финансирования. В нашем кинематографе крутятся «неправильные», «плохие» деньги. Единственные «правильные» деньги в кино — те, что приносит зритель. Мы уже устали об этом говорить, но прежде казалось: не важно, где продюсер или режиссер нашли средства, важно, что люди снимают, производят национальный продукт, кинематограф как отрасль сохраняется, наши замечательные мастера имеют возможность работать. Сегодня ситуация пришла к своему логическому итогу. Стало ясно, что халявные государственные и полукриминальные «откатные» деньги попросту губят кинематограф. Режиссеры озабочены только одним: как бы их достать, как бы с кем-то договориться, как бы этот процесс провернуть, а художественный результат им абсолютно не важен.

Упомянутая вами агрессивность среды по отношению к качественным, достойным картинам во многом обусловлена именно этим. А.Зельдович, посмеиваясь, рассказал мне, что получил в этом году приз киноклубов с формулировкой: «За художественную вменяемость». Дожили! «Художественная вменяемость» ныне — огромная редкость. И фильмы, отмеченные подобным качеством, вызывают всеобщее раздражение. Ведь все так удобно устроились! Деньги есть, они крутятся, фильмы снимаются, всем хорошо — продюсерам, режиссерам, актерам, спонсорам и проч. Важно лишь исключить из этой круговерти зрителей и критиков. Тогда все вообще будет в порядке!

«Любовь и другие кошмары», режиссер А.Некрасов

Марк Захаров в своей заключительной речи гневно порицал режиссеров, снимающих «незрительское кино». Но парадокс в том, что фильмы, отвергнутые жюри, — едва ли не единственные, обладающие реальным зрительским потенциалом. «Второстепенные люди» не были в прокате, но «Москва» в прокате была. И показала очень хорошие по нашим меркам результаты. Это фильм из разряда тех, что зрители предпочитают смотреть именно в кинотеатрах: тут и высочайшее качество звука, и классное изображение, яркие актерские работы, актуальный художественный язык... Достойный отечественный арт-хаус — перспективное направление, способное привлечь людей в современные кинотеатры. Не только же «Брат-2», в самом деле, нам нужен!

Но явный зрительский интерес к такого рода картинам старательно вытесняется, игнорируется киносообществом. Это вызов, от которого хочется откреститься. Подобное кино требует и другого технологического уровня, и непривычных творческих усилий. А зачем? Сколько бы ты ни собрал, в лучшем случае удастся лишь вернуть вложенные средства. Ведь новых зрителей, готовых платить нормальные деньги за билет (тем более на отечественный фильм), еще очень и очень мало. И возможность заработать здесь — весьма неопределенная и шаткая. В отличие от ситуации так называемого «отката», когда тебе дают, предположим, миллион, ты тратишь на производство в лучшем случае половину, а остальное в различных пропорциях делится между всеми участниками этого увлекательного процесса. В результате же имеем то, что имеем — чудовищное падение качества.

Е.Стишова. Замечу тебе, что в конкурсе участвовали картины, снимавшиеся на нормальные бюджетные деньги на «Мосфильме» и на «Ленфильме», где еще живы если не традиции, то воспоминания о них. Одноразовые студии, явно созданные под производство одной картины, представили в основном дебюты. В их производстве не участвовала ни одна сложившаяся структура, кроме сельяновской «СТВ», показавшей «Сестер». Это говорит о том, что процесс «сдачи» уровня зашел уже так глубоко, что не крупные студии делают погоду и влияют на поток, а оголтелый бездарный поток влияет на крупные студии и на опытных режиссеров-профессионалов.

Н.Сиривля. Опытные профессионалы не то чтобы разучились снимать кино, но у них теперь совершенно иначе повернуты мозги, у них совершенно другая система приоритетов. Можно ли было вообразить, что профессиональный режиссер А.Митта представит в конкурсе «Кинотавра» киновариант своего сериала «Граница. Таежный роман», где в два часа экранного времени спрессован материал восьми телевизионных серий, снятых для совсем другой аудитории, с другими задачами, с совсем другим метражом, темпоритмом? Это просто невозможно смотреть на большом экране! Но фильм, в котором ровно восемь саспенсов и восемь кульминаций, попадает в конкурс, и автор учебников по кинодраматургии радуется, получив за него приз Президентского совета, воспринимая это как достижение. Значит, человек напрочь устраняет из своей самооценки профессиональные критерии. И когда ему о них напоминают, он, естественно, раздражается.

«Темная ночь», режиссер О.Ковалов

Е.Стишова. Боюсь, с профессиональными критериями не все в порядке и в нашем кинокритическом сообществе. Ты забываешь о том, что голосовала гильдия, кстати говоря, в нарушение всех демократических процедур... Мы уже двенадцать лет живем в демократической стране и должны хотя бы запомнить, что процедура — очень важная вещь. Я абсолютно доверяю счетчикам, но когда на бегу с тебя требуют немедленного ответа: за кого ты отдаешь свой голос, не предъявляя даже листа с рейтингом, — это, согласись, странно. В результате выяснилось, что преимуществом в один голос победил фильм Соловьева, Кире Муратовой не хватило одного голоса. Значит, все-таки продвинутая часть публики — назовем так критику — проводила свой конкурс, и лучшей картиной оказался «Нежный возраст». А «Москва» опять пролетела. Почему?

«Москва» породила лавинообразное количество откликов в прессе. Можно сказать без риска ошибиться, что она стала чемпионом года по числу рецензий. Причем в основном рецензии были положительные. И не просто положительные — почти все они были интересно написаны. Тем не менее, сколько было с тех пор конкурсов и награждений — и «Ника», и «Овен», и «Кинотавр», — «Москва» так и не получила официального признания в своем отечестве. В чем же дело? Ничего мудреного здесь нет, просто мы ужасно инерционны. Для нас пойти против инерции, даже в критических оценках, — это поступок, который часто не под силу. Сигналы из темноты подсознания всегда убедительнее для нас осознанных (взвешенных) оценок. Ум с сердцем не в ладу — классический русский диагноз.

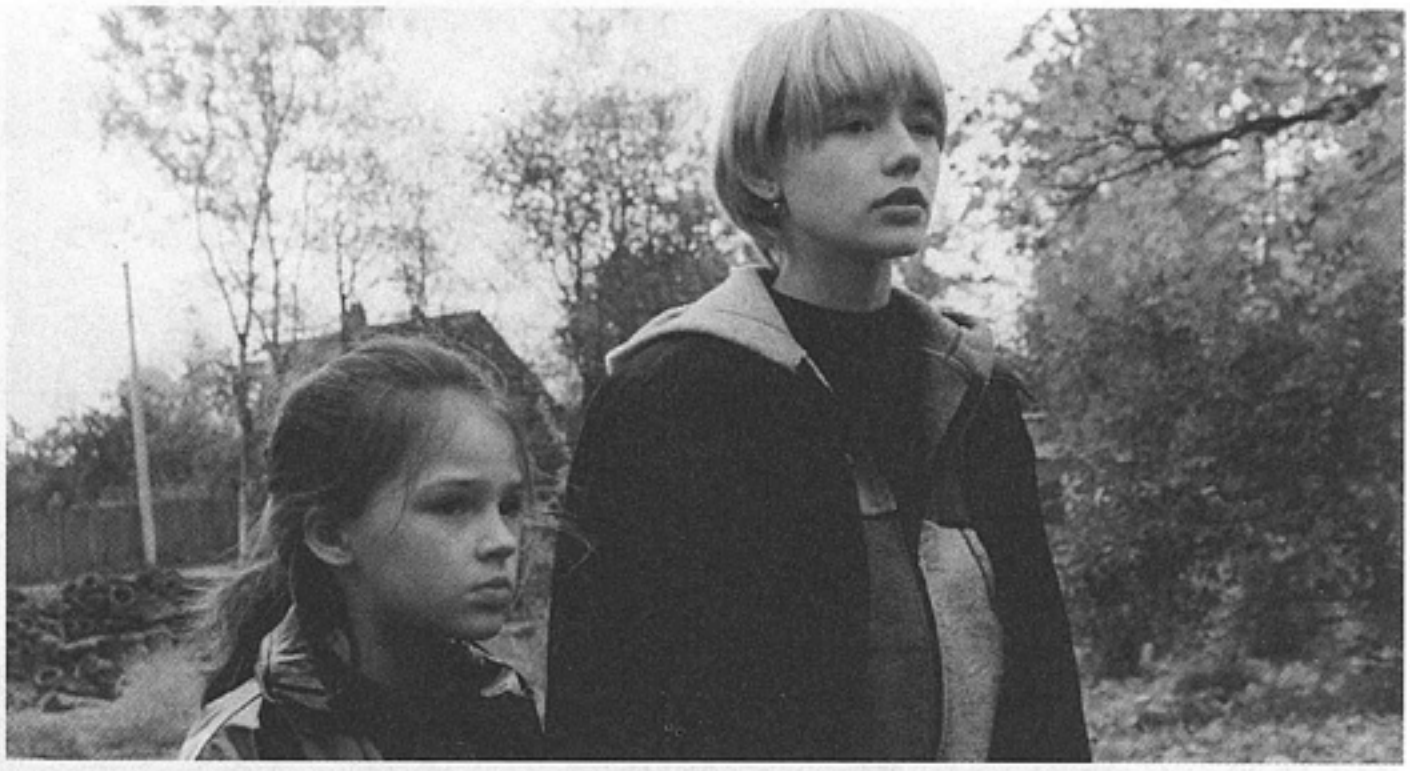
Критическая оценка, на мой взгляд, помимо твоих личных эстетических пристрастий, помимо произвольного «нравится — не нравится», обязана иметь интеллектуальный фундамент — иными словами, объективную составляющую. Ты должен объяснить — себе хотя бы, — почему ты предпочитаешь ту картину этой. И такое объяснение должно быть профессиональным. Та же «Москва», к примеру. Не скажу, что я влюблена в эту картину. Но она представляется мне рубежной для отечественного авторского кино. Ведь все эстетские навороты, так раздражающие ее противников, не могут скрыть мучительной рефлексии автора, человека с раздвоенным сознанием. Этот человек что-то слышал про другое время, которое было беднее, но лучше нынешнего. Но воли к «другой жизни» у него нет. Он редуцирован «новой жизнью», ее инерцией. И подмят волной огромной тоски, ностальгии по несбывшемуся. А что не сбылось — он и сам не знает.

Тоска этого фильма скорее соотносится с рефлексией агностика, все еще ощущающего слабые токи иудео-христианской религиозной традиции. Только это фантомная боль на месте органа веры, и тут ничем не поможешь.

Картина, как ни одна другая, документирует духовное состояние нынешней России. И публика на нее ходит неспроста — что-то важное для себя она там улавливает.

Увы, коллеги-профессионалы не оценили «Москву». Обидно. Это в очередной раз говорит, что мы живем, «под собою не чуя страны». Видно, нравится нам такой стиль жизни.

Н.Сиривля. «Москва», действительно, сложная картина, вызывающая неоднозначную реакцию. А в ситуации, когда нужно выбрать один какой-нибудь



«Сестры», режиссер С.Бодров-мл.

фильм, люди склонны отодвигать неоднозначные феномены не второе место. На первое же выходит то, что принимается без возражений. «Нежный возраст» — картина крупного режиссера, исполненная социального пафоса, содержащая ряд вполне узнаваемых цитат, пусть и парадоксально перемешанных. У нас есть внутренние механизмы для считывания и понимания такого рода кино, и потому оно не вызывает протеста.

Парадоксально, однако, другое. Такое ощущение, что все художественные модели, наработанные нашим кино за истекшие десять лет — от социальной чернухи до постмодернистского стёба, — обнаружили свою несостоятельность, и в поисках «правильной», понятной и непротиворечивой картины мира мы возвращаемся туда, откуда пришли — к советской мифологизированной реальности.

На фестивале было целых три картины такого рода. «Граница» при всей неудачности киновариантa содержит все-таки элемент постмодернистской игры с привычными штампами кино про доблестных защитников Родины: на фоне березок, казарменных строений и кумачовых лозунгов тут разыгрываются поистине латиноамериканские страсти, а в роли гарнизонной аптекарши блистает, например, Рената Литвинова с ее характерными пластикой и интонациями...

Е.Стишова. Этакие «Старые песни о главном» в другом формате.

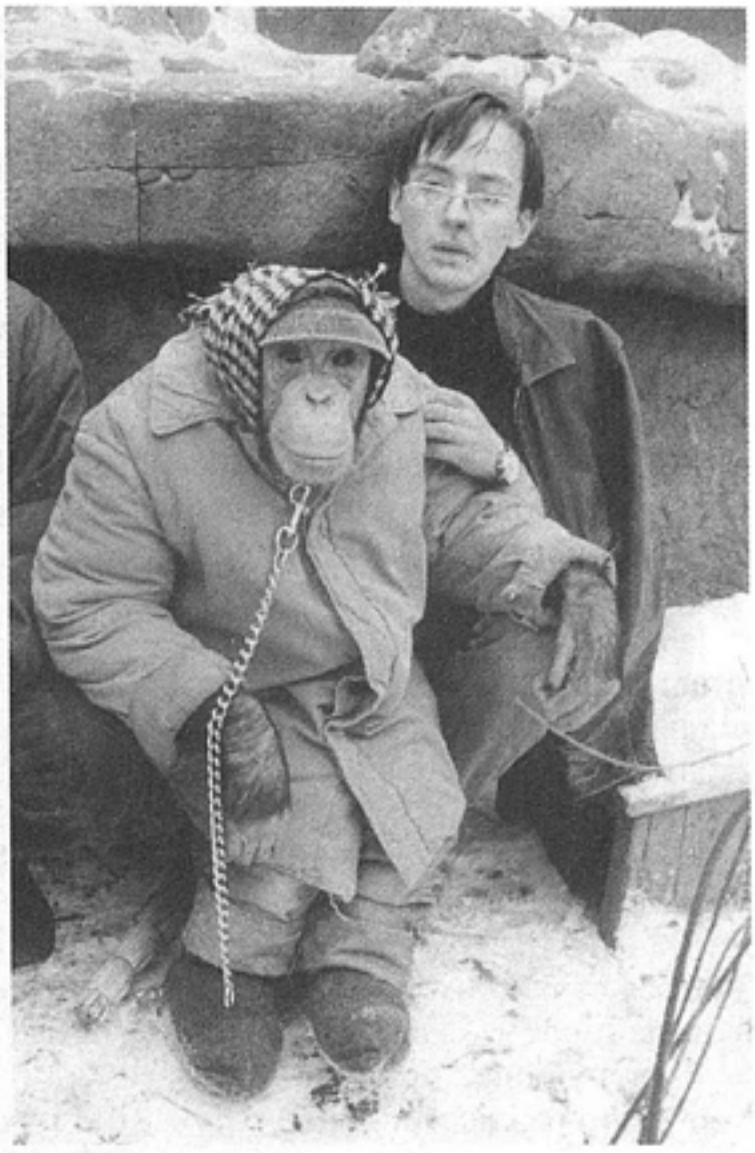
Н.Сиривля. Да, «Старые песни о главном» — в том смысле, что это стёб, ироническая дистанция сохраняется. А шпионский боевик «В августе 44-го...» М.Пташука или трехчасовая эпопея «Под полярной звездой» М.Воронкова, рассказывающая о тружениках Крайнего Севера, — это уже реанимация старых моделей в масштабе один к одному.

Е.Стишова. Интересно, что М.Воронков начинал с таких игровых проектов, как «Бабник-2», а затем легко и непринужденно перескочил на соцреализм...

Н.Сиривля. Ну, он — человек широкий, ему, я думаю, все равно, что снимать... Удивительно другое: «Бабник-2» был катастрофически плох даже по сравнению с первым «Бабником» А.Эйрамджана. Но когда тот же самый режиссер, вряд ли набравшийся профессионального опыта (в промежутке он сделал лишь один фильм — пресловутый «Шуб, баба Люба»), берется снимать соцреалистическое кино, то, пусть оно и сделано топором, все у него на экране работает. Тут ясно, кто плохой, кто хороший, типажи узнаваемы, актеры понимают, что им играть, все многочисленные сюжетные линии — производственные и любовные — дотянуты до конца. А те, что недотянуты, явно получат развитие в следующих сериях — героическую эпопею о газодобытчиках предполагается длить аж до наших дней. Денег хватит.

Впрочем, не дожидаясь Воронкова, фильм о современных буднях «тружеников трубы» «Игра навылет» снял К. Одыгов — дебютант из Тюмени. Боже! Что с ними теперь случилось! Прежде в их жизни была и застенчиво-целомудренная любовь, и героическая борьба с природой, вражескими диверсантами и косностью отдельных представителей партийного руководства... Теперь же осталась одна проблема: все красивые бабы — суки, мало что изменяют, но еще и норовят подставить и сдать конкурентам. Фильм, снятый за 50 тысяч долларов на курортах Кипра, Турции и Испании, — такой же вопиюще бездарный трэш, каким

был когда-то «Бабник-2» (по уровню мастерства и таланта режиссеры сопоставимы). Для современных реалий, хоть убей, никак не придумаешь художественную форму. А старый канон держит. Нормативная, отработанная советская эстетика оказывается понятной и близкой и зрителям, и авторам, и заказывающим инстанциям. И если в прошлом году «НТВ-ПРОФИТ» пыталась предложить нам варианты «буржуазного» жанрового кино для так называемого нового зрителя, то сегодня мы видим, что заказчик с деньгами — тот же Газпром, финансирующий воронковскую «опупею», — требует совершенно иного. Он мечтает о возвращении в 1973 год, и вкусы его с тех пор совершенно не изменились.



«Нежный возраст», режиссер С.Соловьев

Впрочем, линию буржуазного кино пытается продолжать новоявленная компания «Алхимия-фильм» (за ней, по слухам, — деньги фармацевтической промышленности). «Алхимики» представили в конкурсе дебютов два фильма — «Афера» и «С днем рождения, Лола!», снятые словно бы по учебнику маркетинга. Результат очень странный. Как во всяком кино по учебнику, здесь использованы кое-какие правильные рекомендации. Приглашаются модные актеры. В кадре выстраивается тотально глянцевая среда, нормативная для определенной категории потребителя.

Создатели этих лент понимают: для того чтобы фильм смотрели современные зрители, он должен быть похож на какие-то западные аналоги. За образец берут, допустим, молодежный хит «Беги, Лола, беги», но таланта и воображения, чтобы выстроить хоть сколько-нибудь близкую по сложности и драматизму конструкцию, не хватает, и авторы просто вводят в достаточно примитивный кинематографический текст фильма «С днем рождения, Лола!» разного рода комиксные картинки, призванные некоторым образом остранять действие. В «Афере» это тоже используется: простенький детектив-триллер прослоен «иррациональными» кадрами космических катастроф, падающих астероидов, солнечных затмений. Но, несмотря на все старания, кино получается абсолютно пластмассовое, неживое. Напоминает погремушки, сделанные на российском заводе по итальянской лицензии: все блестит, все — «по новым технологиям», но совершенно не вдохновляет. Не знаю, каков будет прокатный результат, но слышала, что немереные деньги тратятся на раскрутку той же «Аферы».

Е.Стишова. Еще бы! Весь метрополитен заклеен рекламой фильма с портретом А.Лазарева-младшего.

Н.Сиривля. Так что некая финансовая подпитка есть не только у соцреализма, но и у «буржуазного» кино. И два этих вектора в нынешнем кино расходятся настолько диаметрально и настолько и в том, и в другом случае — мимо реальности, что невольно возникает вопрос: а где же она, реальность? Чем же люди живут в этой стране? Где же тот «родничок» на темечке — «живое место», которое никак не удается нащупать?

Е.Стишова. Ну почему же? Бодрову и Сельянову, на мой взгляд, удалось в фильме «Сестры». После первого просмотра картина произвела на меня впечатление воздушного шарика, который вот-вот сдуется. Режиссерский дебют С.Бодрова-младшего я оценила адекватно после второго просмотра. «Сестры» — серьезный проект, продолжение крупного идеологического проекта, который будет развиваться и дальше. По той причине, что развиваться есть куда. Сельянов — единственный, кто за постперестроечные годы нащупал «живое место», «родничок», как ты говоришь. Это плод и «ума холодных наблюдений», и «серд-

ца горестных замет». Он зацепил наше роевое — родовое начало, вот в чем дело. Никто другой, кроме него, до этого не додумался. Впрочем, тут мало додуматься — тут надо, как говорится, чуять.

Мы с тобой не раз уже говорили про новую мифологию. Если ей суждено возникнуть, она должна коррелировать с архетипическими структурами коллективного бессознательного.

Н.Сиривля. И что же это за архетипы?

Е.Стишова. Я тебе отвечу описательно. Сталин, когда вышел из шока после начала войны, обратился к народу со словами: «Братья и сестры! К вам обращаюсь я, друзья мои!» После чего последовал взрыв патриотизма, зафиксированный в документах. В глубинных отделах нашей коллективной психики гнездится код «земли и крови», и в определенной ситуации, особенно в ситуации опасности, он срабатывает рефлекторно, инстинктивно. Что-то екает под ложечкой, и вот ты уже на баррикадах защитников Белого дома.

В «Сестрах», в отличие от «Брата-2», нет патриотической идеи. Это, представь себе, фильм о семейных ценностях. Точнее, о возрождении их в экстремальной ситуации. По мере того как развертывается история, начинают пробуждаться архаичные пласты, что-то глубоко в нас зарытое: «родственное», «кровное», «братья и сестры», «родня», «род», «рой»...

Но до чего же ничего не меняется в нашей жизни! Уже, слава Богу, нет сверхценностей, которые мы обязаны были защищать, если понадобится, с оружием в руках. Так нет же, появляется девочка с ружьем! Потому что надо защищаться от бандитов и сестренку защищать. Я поймала себя на том, что позавидовала героине. Ужасно захотелось владеть оружием.

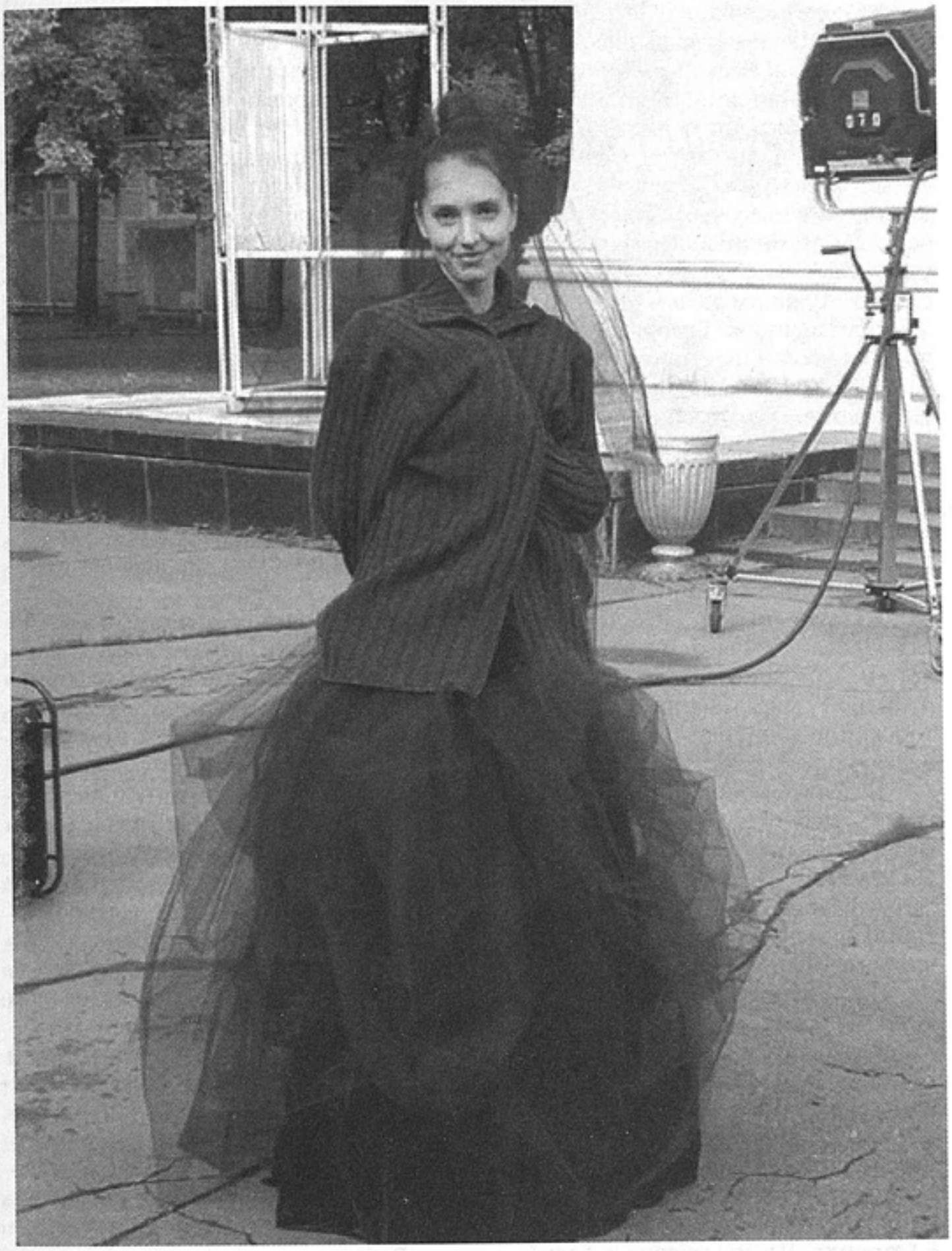
Но публика, конечно же, реагирует на мелодраму. И индийский танец сестер — это режиссерский подарок бывшим фанатам «Зиты и Гиты». Хотя «Сестры» нарушают важный мелодраматический канон — здесь отсутствует счастливый финал. По идее папа-авторитет, уезжая с семьей на ПМЖ в Австрию, должен забрать с собой и дочь жены от первого брака и, разумеется, тещу. Ничего подобного не происходит. Света с бабушкой остаются, и девочка в момент прощания озабоченно делает вид, что спешит на тренировку. Сантименты разводить — не в ее духе.

Н.Сиривля. Не стану ругать фильм «Сестры», хотя многое в нем меня настораживает. Существует миф о «белых колготках» — женщинах-снайперах. Старшая девочка — явный кандидат на эту социальную роль. Но ведь нормальной такую жизненную карьеру не назовешь. Жанровая логика заставляет нас сопереживать героине — защитнице младшей сестры, — единственной, на кого можно опереться и положиться. Мы чувствуем, что она поступает правильно, что она — воплощение того самого, любезного нам роевого-родового, братско-сестринского начала. И в результате на месте нормы оказывается абсолютная социальная патология — ребенок с ружьем.

Действие «Сестер» разворачивается в пространстве, где не действуют никакие законы, включая законы логики и здравого смысла. Не случайно любой правильный шаг девочек — пойти к родственникам, сдаться в милицию — ведет в западню, а всякая ошибка оказывается спасительной. В этом мире нет правых и виноватых; прав тот, кого авторы решили назначить на эту роль, при полной взаимозаменяемости даже типажей... Кирилл Пирогов, актер с интеллигентным лицом, в «Брате-2» — компьютерный гений, здесь же играет основного злодея. А Игорь Агеев — актер с абсолютно уголовной внешностью, словно со стенда «Их разыскивает милиция», — выступает в роли отца-защитника. Полный релятивизм.

В мире, где нет никаких устойчивых координат, взрослый герой превращается в персонажа компьютерной пулялки. Мы бездумно радуемся, когда он стреляет, побеждает, выпутывается из трудностей... Ребенок — иное дело. Персонаж-ребенок актуализирует другую систему зрительских ожиданий. Дитя пребывает в ситуации адаптации, оно входит в мир, который, чтобы быть познанным, должен все-таки иметь внутри себя некий закон, некую точку опоры. Если же реальность непостижима, если в ней нет никаких опор — ребенок оказывается в безысходно трагической ситуации. Создатели фильма не задумывались об этом, помещая своих героинь в условный мир жанровых бандитских разборок — в мир «Брата» и «Брата-2». А это пространство, строго говоря, не предназначено для маленьких девочек.

Е.Стишова. То, что ты считаешь пороком драматургии, целиком построенной на релятивизме, на перевертышах, на отсутствии внутреннего закона, мне как раз и



«Даун Хаус»,
режиссер Р.Качанов

представляется ее законом. Не случайно «компьютерный гений» здесь снят в роли бандюгана. По мысли авторов, мы живем в перевернутом с ног на голову мире, где девочка должна мастерски отстреливаться... Ты помнишь этот шоковый план, когда она выпускает очередь под ноги бандиту, который хочет схватить Дину?

Каких-нибудь пять лет назад такой сюжет меня бы точно смутил, сегодня я воспринимаю его органично. Не как жанр, а как попытку описания нашей реальности. За годы, когда мы каждый день слышим о заказных убийствах, смотрим по телевизору все больше про киллеров и их жертв, насилие стало матрицей коллективного сознания. То есть я уже готова воспринимать сюжет про девочку с ружьем как реальный, при всех жанровых обертонах фильма, при всех его голливудских отсылках.

Н.Сиривля. Если бы С.Бодров действительно хотел «описывать реальность», он снял бы гораздо более жесткое кино, где девочка в финале была бы вынуждена стрелять, убивать и жутковатый процесс превращения ее в «белые колготки» доводился бы до конца. Это была бы картина о том, как легко превратить ребенка в настоящего монстра — сюжет фильма ужасов, если разрабатывать его в рамках жанра, или беспощадно шокирующего реалистического кино, если снимать «в формах самой жизни».

Но режиссер этого не делает. Он работает в рамках зрительского, жанрового кино. А жанр — вещь опасная. И обращаться с ним нужно крайне осторожно. Даже Люк Бессон в «Леоне», откуда, собственно, все и пошло, несмотря на постмодернистский цинизм, несмотря на все очарование хрупкой Натали Портман с большими пистолетом в руках, все-таки заставляет героя ценой собственной жизни спасти девочку от участи киллера. В финале она приходит сдаваться в частную школу и собственноручно высаживает спасенный из дома комнатный цветочек в культурную почву. Ее приключения в криминальном зазеркалье закончились, автор возвращает героиню в нормальный мир. В «Сестрах» существование нормального мира исключено в принципе. Так что делать нечего, хорошим людям остается одно — стрелять, чтобы выжить. Я не готова с этим согласиться. Говорят: «Брат-2» — картина фашистская, разрушительная, идеологически неправильная. А «Сестры» — наоборот, гуманный фильм о вечных человеческих ценностях...

Е.Стишова. Я категорически не согласна, что это гуманный фильм... Не гуманистические ценности меня здесь потрясают, а качество, градус моего восприятия «Сестер». Я вижу здесь реальную картину нашей искаженной, вывернутой, изуродованной реальности и воспринимаю ее как... нормальную! И не зря бабушка героини, принимая из ее рук присланную дочерью сумку с продуктами, говорит про зятя что-то вроде того, что, может, он и бандит, но человек хороший. Помогает вот...

Кстати говоря, «Сестер» интересно сопоставить с фильмом «СЭР» С.Бодрова-старшего. В том роуд-муви 1989 года мальчик, удрав из детской колонии, едет зайцем из конца в конец страны, чтобы повидать в тюрьме своего отца. Все ужасы путешествия микшировались лирически-гуманистической авторской интонацией такой пронзительности, что она «достала» аж Вима Вендерса, полюбившего эту картину на берлинском «Форуме».

Бодров-младший тоже хотел расставить жанровые акценты, но у него не получилось. Несмотря на картинки индийских танцев, цель которых — максимально мелодраматизировать сюжет, он все-таки воспринимается как жизнеподобный.

Н.Сиривля. Ну хорошо, я готова согласиться, что «Сестры» на сегодняшний день — «наше все», тот хитроумный, духоподъемный «микст» жизни и жанра, который позволяет зрителю примириться с неприглядной действительностью и учит выживать по принципу «с волками — по-волчьи». Какое время, такие и песни...

Давайте поговорим о том, что происходит у нас в так называемом авторском кино, которое тоже было представлено на фестивале достаточно обильно. Мне кажется, что за исключением сокуровского «Тельца», показанного вне конкурса, и «Второстепенных людей» Муратовой — то есть фильмов, снятых действительно очень мощными режиссерами, особых удач тут не наблюдалось. («Москва» — случай особый, она парадоксальным образом получилась именно в силу невыраженности, слабости режиссерской воли при гипертрофированной яркости всех остальных компонентов.) Ощущение такое, что авторское кино в привычном понимании, как оно сформировалось в 80—90-е годы, пребывает в некотором тупике.

Е.Стишова. Что ты имеешь в виду?

Н.Сиривля. Я имею в виду «Любовь и другие кошмары» А.Некрасова, «Темную ночь» О.Ковалова, «Конец века» К.Лопушанского — фильмы режиссеров, которые, в отличие от Сокурова и Муратовой, не творят собственные художественные миры, но так или иначе работают с уже готовыми блоками — изобразительными, интеллектуальными, философскими. Такая работа, на мой взгляд, не дает сегодня внятных и значимых художественных результатов.

Е.Стишова. Я с тобой согласна, но мне кажется, здесь нужен конкретный разбор. Надо понять, в чем же дело. У меня такое впечатление, что общий провальный момент — драматургия.

В чем гениальная заслуга Муратовой? Она первая, еще в «Астеническом синдроме», просекла: чтобы описать сегодняшний сумасшедший мир, нужна совершенно иная, неклассическая, а маргинальная драматургия. И она ее создала. В основе фильма «Астенический синдром» лежал сценарий А.Черныха, который назывался «Сердечно-сосудистая дистония». Муратова проинтуировала, что там содержится морфема новой драматургии, которая вторит общему состоянию распада, утраты внутренней целостности. С тех пор она постоянно использует подобные драматургические коды. Композиционно — это нарезка коротких эпизодов, которые тем не менее дают подробную стенограмму духовной реальности.

Н.Сиривля. Но во «Второстепенных людях» появилась четкая водевильная интрига, чего раньше не было...

Е.Стишова. Да, появилась водевильная интрига. И это, на мой взгляд, первая, пусть черная, но все-таки комедия Киры Муратовой. Когда я второй раз смотрела, я просто хохотала в голос. Муратова находит образы, совпадающие с моим внутренним ощущением нашей реальности. И еще она сделала неслыханную вещь: она всех этих мерзавцев — нуворишей — взяла и пожалела!

«Второстепенные люди», режиссер К.Муратова

«Новых русских» обличают, топчут, ненавидят, героизируют, романтизируют... А.Муратова их по-женски пожалела: «Ну до чего же вы неумелые! Заделались «новыми русскими», да куда вам — кишка тонка!» На такое, конечно, способен художник такой широты, как Кира Муратова.

«Любовь и другие кошмары» А.Некрасова — интересная картина с сумасшедше талантливой актрисой. О.Конская играет совершенно наотмашь. Отдать ей приз за лучшую женскую роль — это единственное правильное решение жюри. Правда, на фоне общей «раздачи слонов» это решение воспринимается как случайность. Даже интересно, почему они так поступили...

Сама же картина хаотична и сумбурна. При этом ты понимаешь, что режиссер, который живет в Европе, знает, с чего сегодня нужно списывать, чтобы прослыть если не отличником, то хорошистом.

Конская как актриса крупнее своего режиссера. Она рождена сыграть русскую драму типа «Леди Макбет Мценского уезда» — с настоящими страстями, но может изобразить и трансвестита. А он балансирует, просчитывает, использует русские сюжеты, но хочет делать современное европейское кино с «виртуальщинкой».

«Темная ночь» О.Ковалова. Я отнеслась к этой картине, пожалуй, лучше, чем ты. При том, что это абсолютно не мое кино, меня волнует ее долгий, тщательно проработанный финал. Работа с хроникой — это коваловский «конек». Хроника материализуется в легендарную песенку «Лили Марлен» в исполнении Елены Камбуровой. Ей аккомпанируют свистящие залпы «Катюши».

Хорошо придуманный контрапункт. Немецкий экспрессионизм с его выкачанным воздухом, колбами и ретортами а ля доктор Калигари, с выморочной пустотой и безлюдьем и реактивные минометы на фоне рейхстага. Никакой мистики — все реально и зримо. Формула стилистического разногласия работает впечатляюще.

Н.Сиривля. Думаю, неудачи или поуудачи авторского кино связаны прежде всего с тем, что распалась его аудитория. Прежде она была немногочисленной, но достаточно монолитной, с устоявшимися взглядами на жизнь общества, со своими этическими и эстетическими приоритетами. Прежде, например, Тарковский был абсолютным гуру, воплощением истинного кинематографа. Но сегодня, когда А.Некрасов, явно используя конструкцию «Зеркала», заполняет ее киллерскими разборками, лесбийскими сценами и кадрами чеченской войны, в России, я думаю, трудно найти нормального зрителя, для которого такое кино будет «своим». Те, кто не знает «Зеркала», этого не поймут, те, кто знает и любит, не примут.

Или, например, еще семь-восемь лет назад можно было произнести «угроза фашизма» — и все проникались священным трепетом и готовностью отстаивать либеральные ценности. Теперь уже непонятно, где фашизм, какой фашизм, откуда фашизм? Непонятно ни зрителям, ни самому автору Олегу Ковалову, который снимает фильм «Темная ночь» о том, что убийство — единственный способ спасти ребенка от надвигающегося кошмара. Реальное явление превращается в какой-то фантом, становится характеристикой всей подлунной

действительности, и, несмотря на обилие широко известных цитат и хроники, послание можно интерпретировать десятком различных способов. Вы видите фильм о победе русского оружия над «сумрачным германским гением», я — о том, что плененность мифом, иррациональный порыв в несбыточное ведет к мировой катастрофе. Сам Ковалов утверждает, что снял кино, где индивидуальный герой из последних сил пытается противостоять тупому энтузиазму толпы... И при том, что все мы давно и хорошо знаем друг друга, у нас уже нет единой матрицы восприятия, единого взгляда на проблему, дающего возможность понимать друг друга с полунамека.

Или «Конец века» К.Лопушанского — фильм об униженных и оскорбленных, о тех, кто оказался за чертой, не в силах приспособиться к новой жизни. Коллегам из жюри ФИПРЕССИ, с которыми мы вместе смотрели это кино, все в нем было понятно. А у нас даже среди продвинутой критической публики чего только не говорилось! Начиная с того, что картина «коммунистическая», и кончая тем, что Лопушанский на немецкие деньги снял кино про демократическую Россию как «империю зла». Сочувствие к обездоленным, входившее прежде в кодекс интеллигентного отношения к миру, отошло на второй план. На первый же вышло раздражение излишне пафосной критикой новых реалий, как показалось многим.

Е.Стишова. Аудитория антропологически другая. Что-то произошло и здесь тоже. Мы тоже подвергаемся массированному воздействию СМИ. Все мы — «продукты». И те же художники — «продукты». Кто в большей степени, кто в меньшей. Ситуация меняется. И авторское кино должно меняться. В той форме, в какой оно существовало в 90-х, оно уже кажется анахронизмом.

Н.Сиривля. Потребители авторского кино — это интеллектуальная и духовная элита общества. И если режиссеры-интеллектуалы уже не в состоянии говорить со своим зрителем на одном языке, значит, элита не в состоянии транслировать свою точку зрения и влиять на процессы, происходящие как в кинематографе, так и в обществе.

Е.Стишова. Твои слова — медом по сердцу. Но в том-то и дело, что понятие «духовная элита» сегодня не существует. Оно рассосалось в процессе перестройки и постперестройки, переплавившись в собирательный образ «российские элиты». Куда входят, скажем, Альберт Кох, Борис Немцов и Татьяна Дьяченко с Ириной Хакамадой... В этом огромном списке влиятельных людей нет имени художника, чье слово сегодня весомо. Да и художник этот если и есть среди нас, то он обществу не нужен. Не случайно же ныне здравствующие пророки регулярно побиваемы каменьями — они раздражают. Такое впечатление, что наше общество не испытывает духовной жажды, оно научилось справляться с ней посредством спрайта и пепси. В общем, народ не дает себе засохнуть.

Понятие «авторитет» бытует исключительно как криминальный сленг. Зато мы расстались с патернализмом, геронтократией, отменили многоступенчатые преграды, когда-то отделявшие амбициозного абитуриента от съемочной площадки. Сама знаешь, за все надо платить. Что-то за счет чего-то.

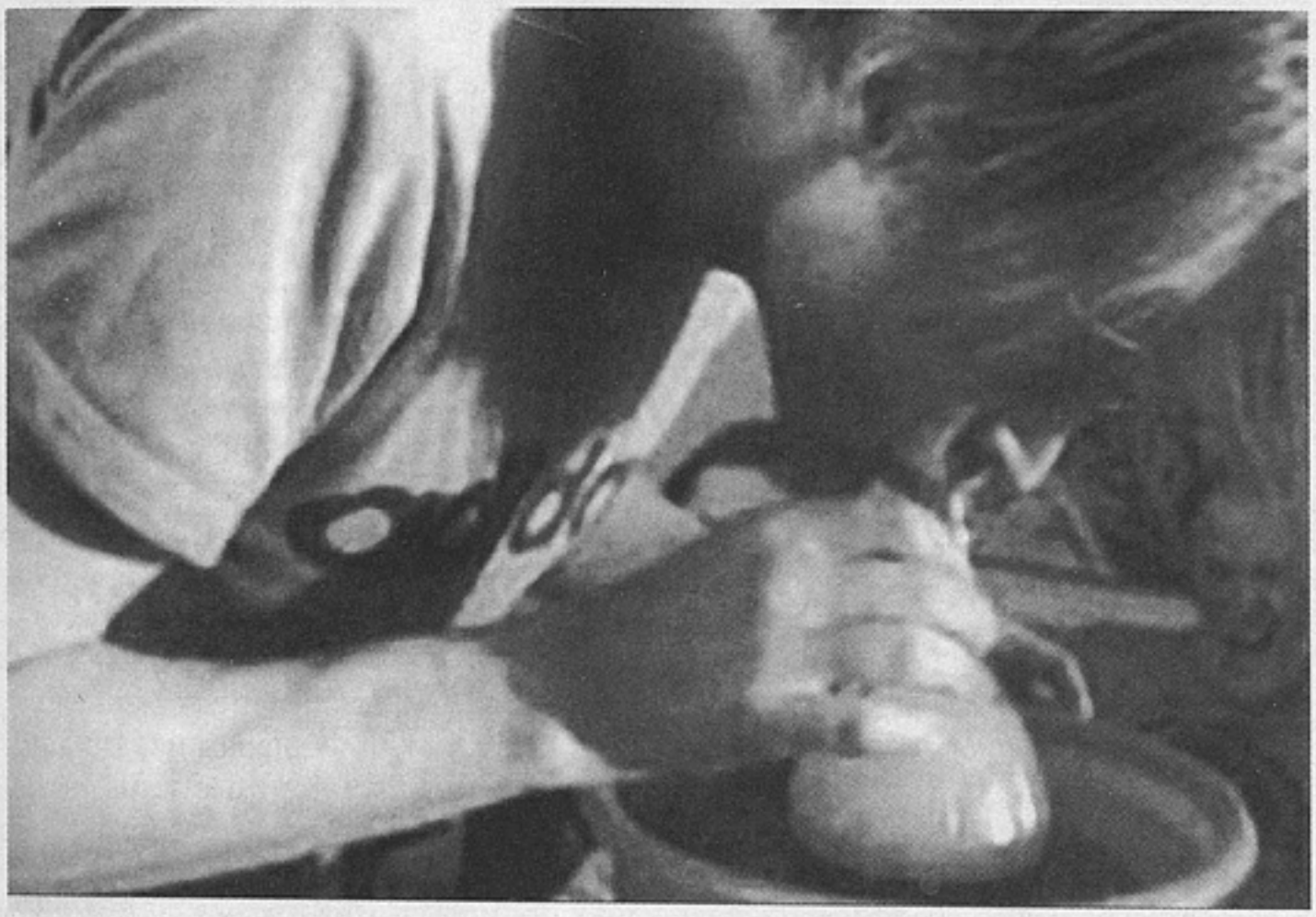
Н.Сиривля. Да, и в результате никто не знает, как и про что снимать. Потому и лезет со всех сторон либо кондовый соцреализм, либо безжизненный, глянцевый целлулоид. Поэтому массовое кино, авторы которого, как вы выражаетесь, чуют народную душу, имеет опасную тенденцию к воспеванию доцивилизованного, инстинктивного «роевого» начала. Или же оно просто теряется в трех жанровых соснах, как «Механическая сюита» Д.Месхиева, которая начинается как анекдот, а кончается как патриотическая оратория.

А мы смотрим в растерянности и совершенно не понимаем, как это кино оценивать. Распад аналитического аппарата, который проявился и в решениях жюри, и в кулуарных дискуссиях, когда люди, знающие друг друга не один день, обнаруживали, что не могут договориться ни по одному пункту, есть отражение плачевного катастрофического состояния нашего кинематографа. Но можно сказать и так: отсутствие интеллектуальной солидарности в рядах киноэлиты — одна из причин того, что мы имеем такое кино, какое имеем. Все враздробь. Все, как вода, стекает вниз по наклонной плоскости. И что нас ждет дальше: очередная эпоха малокартинья, после того как отменят льготы, внесенные в Закон, перекрывающий возможность отмывать деньги? Очередной расцвет халтуры, если льготы не отменят или придумают какой-нибудь другой способ «поддержать отечественного производителя»? Поживем — увидим. Но творческих усилий, способных переломить ситуацию и вдохнуть в кинематограф новую жизнь, покуда не наблюдается.

ДМИТРИЙ КОММ

Сумеречная зона кино

СОЧИ-2001



«План Б. Отчет», режиссер Йоханн Сигмарссон

Те, кто на последнем «Кинотавре» посещал просмотры Международного фестиваля, неоднократно могли стать свидетелями следующей жанровой сценки. Председатель жюри Удо Кир заходил в пустой на три четверти кинозал гостиницы «Жемчужина», обводил его орлиным взором, всплескивал руками и восклицал: «Как я рад видеть здесь столько... (театральная пауза) членов жюри!» Тут появлялся директор программ Сергей Лаврентьев и начинал с видимым удовольствием обличать русских критиков, которые приезжают на фестиваль купаться в море и загорать, и русских кинематографистов, которые хотят, чтобы их фильмы смотрели все, но сами ничего не смотрят.

Маленький нюанс: в дни, когда на море бушевал шестибалльный шторм, а на улице шел проливной дождь, народу в зале если и прибавлялось, то очень ненамного.

Еще более печальной выглядела картина на пресс-конференциях, где гостей иной раз оказывалось больше, чем журналистов. Не помогло даже то, что в нынешнем году Международный кинофестиваль в Сочи впервые за свою восьмилетнюю историю проходил в новом качестве — не как конкурс Дебютов (а также вторых и третьих работ молодых режиссеров), а как Фестиваль европейского кино, претендующий на то, чтобы представлять своим зрителям — то есть аккредитованной прессе и гостям, ибо никого другого в «Жемчужину» не пускают, — широкую панораму картин, произведенных в Старом Свете.

Изобретенная лично Марком Рудинштейном, эта концепция отозвалась в каталоге суровым текстом Сергея Лаврентьева, в котором говорилось о «необходимости противостоять глобализации мирового кинематографа», засилию «голливудской продукции на экранах планеты», а также сообщалось, что в Ев-

ропе сегодня «появляются картины, сочетающие в себе высокую художественность... с внешней, зрительской привлекательностью». Именно из этих картин, если верить организаторам, и состояла конкурсная программа обновленного кинофестиваля.

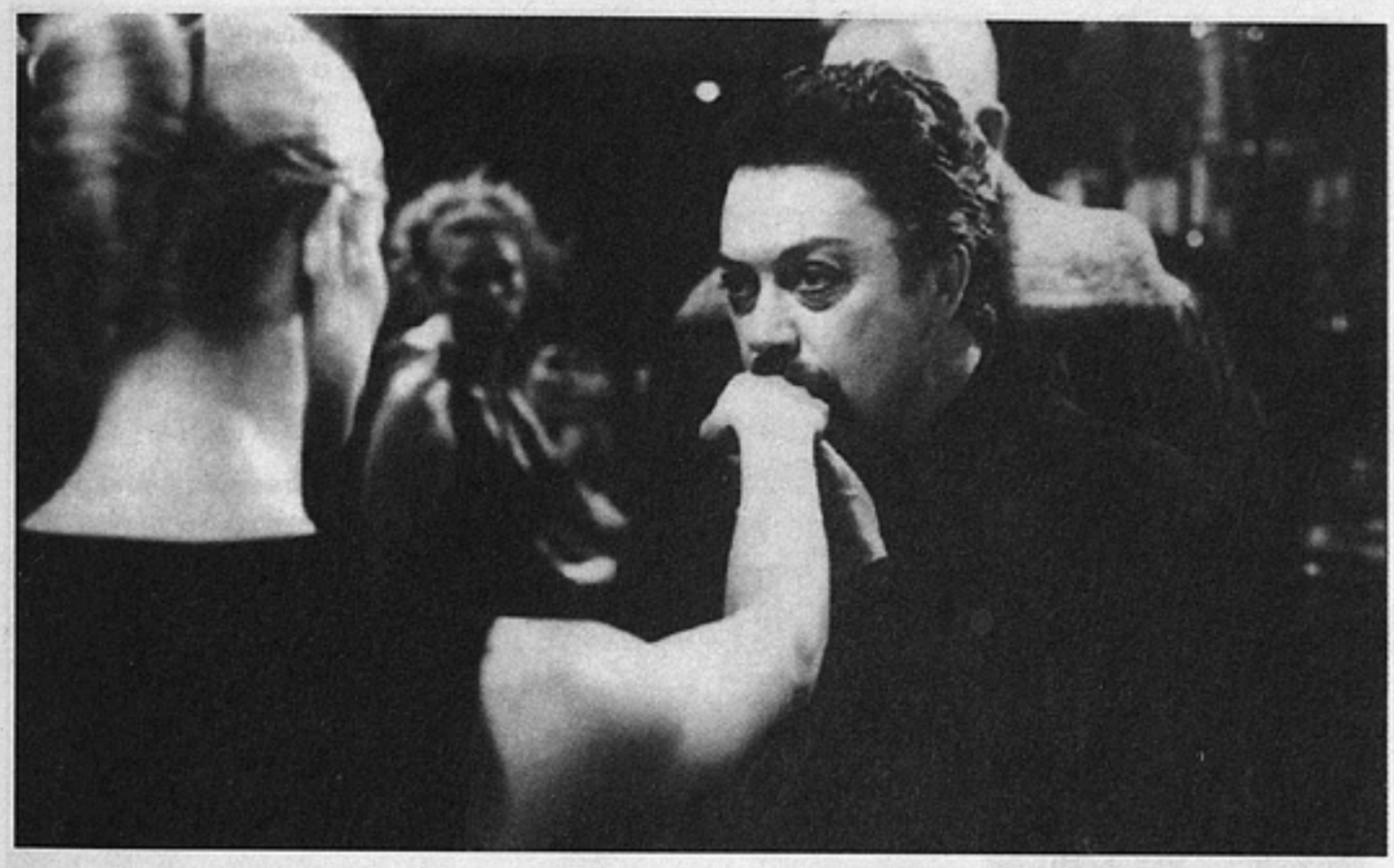
После такой заявки логично было ожидать появления хотя бы на внеконкурсных показах нашумевших европейских жанровых картин, вроде бенексовского Mortal Transfer или арджентовской «Бессонницы». Вместо этого фестивальные программы выявили одну печальную закономерность. Задолго до наступления обещанного противниками глобализации «всеобщего стирания идентичности», представленные на фестивале западноевропейские фильмы, созданные в таких разных странах, как, например, Испания («За спиной у Бога», La espalda de Dios, режиссер Пабло Льорка) и Исландия («План Б. Отчет», Óskabörn Thjódarinnar, режиссер Йоханн Сигмарссон), оказались похожи, как единокровные братья, и больше всего подходили под уже почти забытое русское определение «чернуха». Я, признаться, на «Кинотавре» был в первый раз, и предложенный им парад антиэстетических маргиналий больно ударил по моим нервам, расслабленным регулярными просмотрами благородной итальянской готики. Такого количества оборванных, обкуренных, блюющих, совокупляющихся в антисанитарных условиях и снова блюющих персонажей на единицу экранного времени мне не приходилось видеть с тех пор, когда я в начале 90-х предпринял опасную для здоровья попытку отсмотреть за неделю все картины, снятые за год на «Ленфильме».

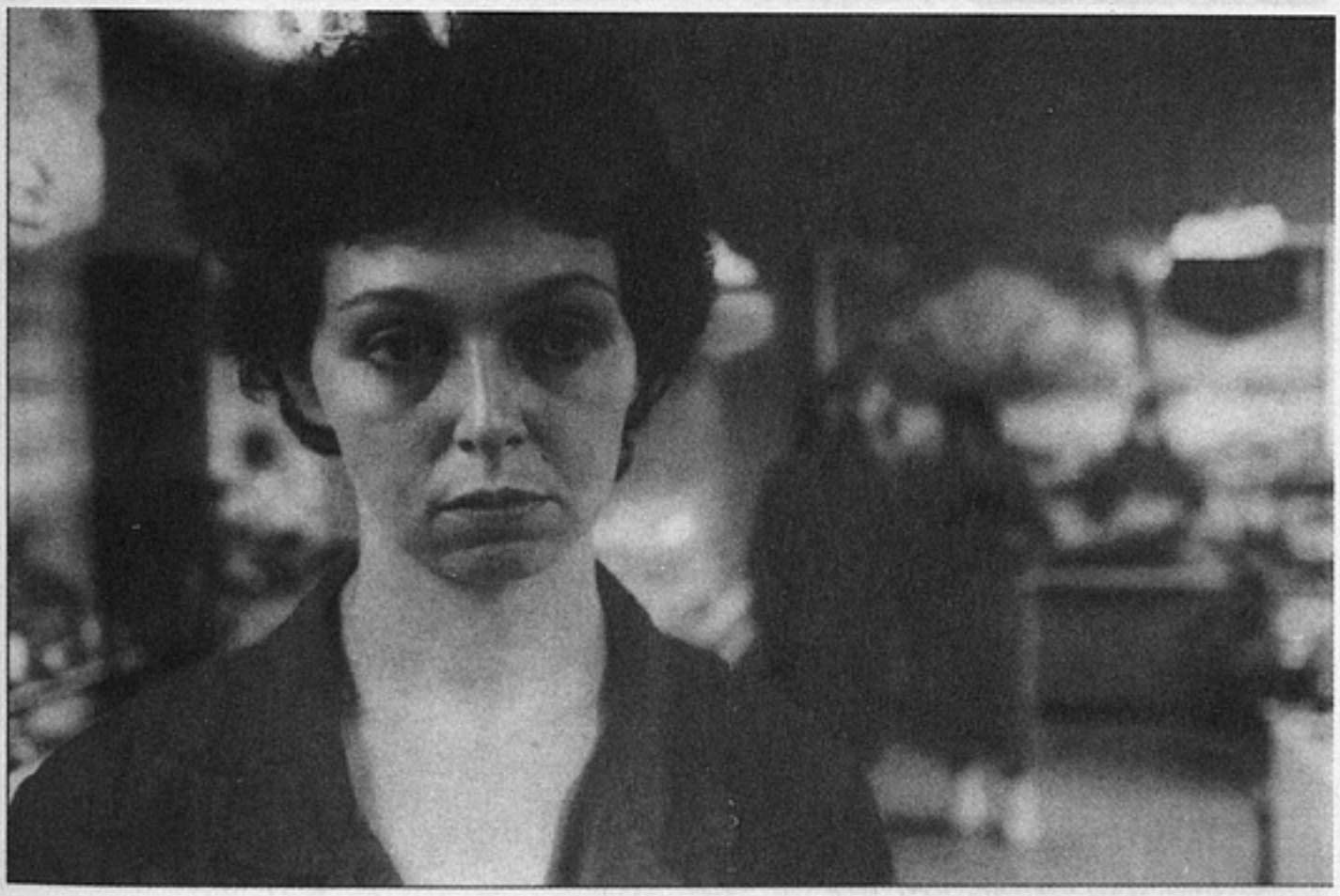
Как и тогда, наиболее удручающее впечатление произвела не столько маргинальность содержания, сколько сопутствующая ей унылая обыкновенность формы (в тех случаях, когда вообще можно было говорить о форме, ибо примерно треть фестивальных картин была сделана за гранью профессии). Казалось, в кинозале «Жемчужины» демонстрируется нескончаемый однообразный сериал о похождениях угрюмого оборванца с сальными волосами на фоне заброшенных индустриальных пейзажей и городских трущоб. Рейкьявикские жулики из фильма «План Б. Отчет», перевозящие наркотики в собственных желудках, вполне могли бы продавать их лондонским рейверам-наркодилерам из «Внезапного открытия» (Sorted, режиссер Алекс Джови), а те на вырученные деньги могли бы финансировать персонажей немецкой «Внутренней безопасности» (Die innere Sicherheit, режиссер Кристиан Петцольд) — супружескую чету то ли террористов, то ли уголовников, преследуемых полицией всех стран и мучающих правилами доморощенной конспирации свою пятнадцатилетнюю дочь Жанну, которая, в свою очередь, сошла бы за одноклассницу заторможенных героев британского фильма «Мой брат Том» (My Brother Tom, режиссер Дом Ротроу).

Напрашивается избитое объяснение, что для благополучного европейского обывателя подобные фильмы выполняют роль своеобразного memento mori, от тюрьмы и от сумы не зарекайся, помни о братьях меньших и т.п. Однако, учитывая, что в Европе пока еще не введено принудительное посещение кинотеатров, а на пятидесятиканальном телевизоре всегда можно найти что-нибудь поинтереснее, я подозреваю, что тамошние буржуа эти фильмы попросту не смотрят и их, фильмов, гуманистический пафос пропадает втуне.

Самое главное, что было абсолютно непонятно, как с такими фильмами можно противостоять глобализации, даже если трактовать ее вульгарно, как унификацию национальных киношкол под голливудский стандарт. (Хотя на самом деле триумф китайского «Крадущегося тигра, невидимого дракона» в Америке — тоже следствие глобализации.)

Противостояние глобализации в информационную эпоху дело, конечно, важное — примерно как противостояние смене времен года — и настолько же эффективное. Особенно если вспомнить, что именно отсутствие общего рынка фильмов и погубило в конце 70-х жанровое кино Старого Света. Вряд ли нужно доказывать, что картины Серджо Леоне, Жан-Пьера Мельвиля или Дарио Арджento по своему коммерческому потенциалу не уступали американским аналогам. Но когда с приходом нового поколения спецэффектов бюджеты коммерческих фильмов взлетели до небес, рынки Франции или Италии — просто в силу малой численности населения — не смогли эти бюджеты окупать и тем обрекли свое жанровое кино на нищенское, провинциальное существование.

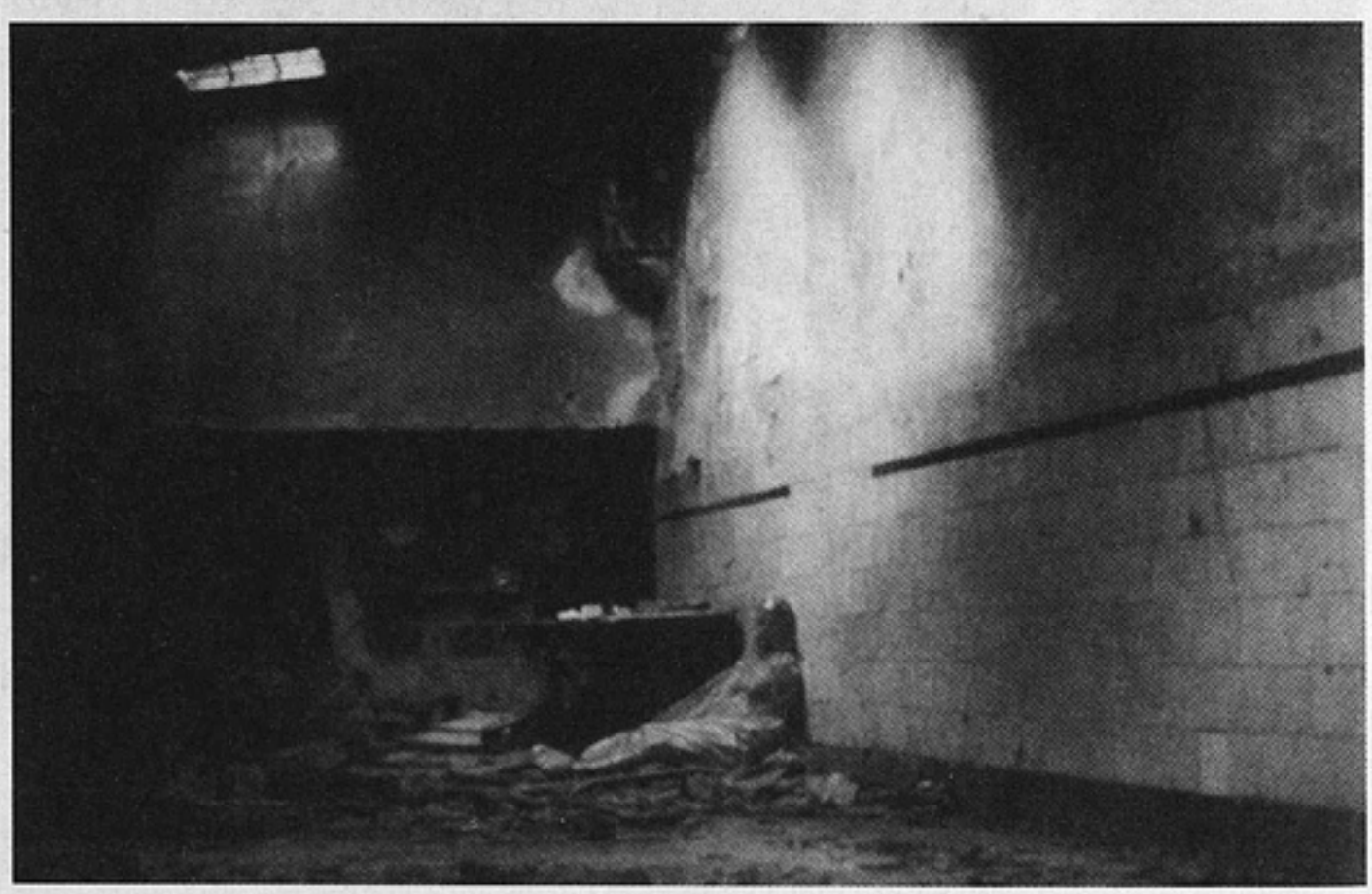




«Мой брат Том», режиссер Дом Ротроу

«Внезапное открытие», режиссер Алекс Джови

«Кассирша хочет поехать на море», режиссер Далибор Матанич



«Пацаны не плачут», режиссер Олаф Любашенко

«Когда дедушка любил Риту Хейуорт», режиссер Ива Шварцова

«За спиной у Бога», режиссер Пабло Льорка

Зато в огромном количестве возникли фонды поддержки кинематографа, общественные и государственные, ставившие одним из непременных условий финансирования картины ее некоммерческий статус. Именно продукция этих фондов, а вовсе не новый жанровый кинематограф Европы и составила большую часть конкурсной программы новорожденного Европейского кинофестиваля. Чего в принципе следовало ожидать: несмотря на паневропейские намерения организаторов «Кинотавра», правообладатели таких хитов, как Mortal Transfer, предпочитают отдавать их на фестиваль не в Сочи, а в азиатский Гонконг.

Кажется, мы в очередной раз пытаемся защищать Европу от опасности, которая ей не грозит. В ситуации, когда компания Universal фактически принадлежит французам, а Sony Pictures — японцам, не Европе, а Голливуду впору беспокоиться о «сохранении идентичности». Европейское кино больше страдает от обилия некоммерческих фондов, производящих фильмы «под фестивали», поощряющих графоманию и безбожно снижающих планку качества национальных кинематографий. В оживающем же после создания Общего рынка европейском жанровом кино с идентичностью как раз все в порядке: так, в «Планкетте и Маклейне» в десять раз больше английского духа и английского юмора, чем в унылой социалке «Мой брат Том».

О «Брате Томе» — как о главном призере фестиваля — отдельно. Если бы это произведение в стиле «Каневский отдыхает» каким-то чудом оказалось создано в сегодняшней России, его, скорее всего, просто осмеяли бы, как курьезный рецидив перестроечной чернухи. Здесь есть девочка, которую растлевает школьный учитель, и мальчик, которого с особым цинизмом насилует отец. Дети находят прибежище в лесу, скачут нагишом, вымазываются грязью и поедают сопли друг друга. Но жестокое общество не дремлет, и трупы в финале гарантированы.

Возможно, продекларированная авторами «языческая стихия освобождения» воспринималась лучше, если бы на съемках маститый оператор Робби Мюллер не задавил своим авторитетом режиссера-дебютанта Ротроу. Получилась картина, где операторская работа в стиле «Догмы» (структура изображения наводит на мысль, что фильм снимался на видео и лишь потом переводился на кинопленку) диковинным образом сочетается с попытками режиссера делать «актерское кино» и акцентировать работу молодых исполнителей. Эффект — как в басне про лебедя, рака и щуку.

На таком фоне чуть более выигрышно выглядели фильмы, созданные кинематографистами из стран бывшего соцлагеря, и, возможно, этим объясняется щедрость к ним жюри при распределении наград. Приз за лучшую женскую роль достался Доре Полич, актрисе из хорватской черной комедии «Кассирша хочет поехать на море» (Blagajnica hoce ici na more, режиссер Далибор Матанич), еще один приз (который следовало бы назвать «за искренность») получил фильм «Когда дедушка любил Риту Хейуорт» (Als Großvater Rita Haywarth liebte), снятый в Германии чешкой Ивой Шварцовой и основанный на ее собственных детских воспоминаниях.

Эти картины по понятным причинам еще более зациклены на социальной проблематике, чем их западноевропейские конкуренты. Их основной конфликт не блистает оригинальностью и заключается в попытках героев приспособиться к новым законам бытия. Но авторы стремятся хотя бы минимально осмыслять окружающие реалии и процессы, искать адекватные художественные образы для их воплощения. Если бомжи-наркоманы из «Плана Б.», кажется, уже родились на помойке, среди объедков и битых бутылок, а Ханс и Клара из «Внутренней безопасности» всю жизнь были разыскиваемыми беглецами, то у персонажей восточноевропейских фильмов всегда есть легко вычисляемое прошлое. Даже когда о нем не сообщается по ходу действия, былой общественный статус нынешних изгоев обязательно проступает в рисунке роли, манерах и реакциях героев. Маргинальность как метафизическая константа их не устраивает; практически все они — будь то с трудом адаптирующиеся к законам капиталистического мира эмигранты из оккупированной советскими войсками Чехословакии («Когда дедушка любил Риту Хейуорт»), великовозрастные оболтусы, на своей шкуре осваивающие правила жестокого мира «новых поляков» из «Пацаны не

плачут» (Chlopaki nie placza, режиссер Олаф Любашенко) или бывший директор завода в ГДР, превратившийся в безработного «ворошиловского стрелка», выходящего на улицы с пистолетом в кармане и вершащего справедливость по собственному разумению («Дороги в ночи», Wege in die Nacht[1], режиссер Андреас Кляйнерт), — стремятся изменить условия своего существования или меняются сами, но никогда не пребывают в состоянии раз и навсегда заданной социальной функции.

Возможно, поэтому в сравнении с анемичными западноевропейскими картинами фильмы восточных кинематографистов выглядят прямо-таки перенасыщенными действием и гораздо чаще заканчиваются хэппи эндом. Даже история забитой кассирши, не смеющей попросить босса об отпуске, чтобы отвезти свою чахоточную дочь к морю («Кассирша хочет поехать на море»), которая у нас могла бы стать основой для «Униженных и оскорбленных-2», в Хорватии превращается в задорный гротеск, заставляющий зрителя смеяться в самые печальные моменты. (Лучший и самый смешной эпизод фильма: старуха, пойманная в магазине на воровстве продуктов, торопливо поедает «вещественные доказательства» своего преступления, пока менты-недотепы жалуются окружающим на маленькие зарплаты, вместо того чтобы составлять протокол.)

Приятно удивляет в этих лентах и отсутствие социального реваншизма, всякого рода манифестаций морального превосходства новых бедных над новыми богатыми. Единственным, кому авторы отказывают в праве выжить, оказывается немецкий пенсионер-мститель из «Дорог в ночи» — он не способен меняться, и в его истории любой финал, кроме трагического, выглядел бы фальшивым. Россия, похоже, остается последним кинематографическим заповедником «старых кляч» и «ворошиловских стрелков».

В общем, если бы не техническая непритязательность фильмов, можно было бы утверждать, что в Сочи Восточная Европа выиграла у Западной с сухим счетом. Но когда сплошь и рядом монтаж неряшлив, цвет тускл, а кадр не выстроен, трудно получать удовольствие даже от самой филигранной драматургии или актерской игры.

Пожалуй, на фестивале была лишь одна картина, авторы которой нашли аутентичную форму для повествования, — словенская «Тайная вечеря» (Zadnja vecerja, режиссер Войко Анзельц). Это история двух сумасшедших, сбежавших из психушки с видеокамерой; и фильм, который мы смотрим, как бы является результатом их съемочной деятельности. Таким образом, все претензии к качеству съемки и монтажа сразу снимаются — с психов что взять? (Правда, непонятно, кто музыку подкладывал, героям это было бы явно не под силу.) Новоявленные «параллельщики» одержимы желанием совершить подвиг и запечатлеть его на пленке, спасти какую-нибудь красотку и получить от нее в награду поцелуй, как и положено истинным киношным героям. Поэтому, когда отчаявшаяся проститутка заявляет им, что единственным спасением для нее может стать самоубийство, герои с энтузиазмом начинают помогать ей воплотить задуманное. Собственно, все действие этой трагикомедии — почти чаплинской по духу — представляет собой подготовку и осуществление данного подвига. Выясняется, что «загнанных лошадей» в Словении не пристреливают: они просто сначала неудачно вешаются, потом неудачно травятся таблетками, затем их хоронят заживо (тоже неудачно) и, наконец, с двенадцатым ударом часов на заброшенном кладбище они оживают для новой жизни, чтобы одним махом, легко и изящно решить все свои проблемы. Здесь тоже обеспечен хэппи энд, хотя и несколько сюрреалистического свойства.

«Тайную вечерю» можно считать квинтэссенцией основной темы представленного на фестивале восточноевропейского кино — обретения новой социальной идентичности. В ходе своих приключений один из героев неожиданно осознает себя человеком (в то время как ранее он полагал себя животным), а другой, всю жизнь молчавший, начинает, с трудом выговаривая слова, контак-

[1] Фильм «Дороги в ночи» снят в Германии и показывался не в конкурсе, а в программе «Немецкое кино: Восток — Запад». Тем не менее он может быть отнесен к кинематографу бывшего соцлагеря, так как действие разворачивается исключительно в среде восточных немцев.

тировать с окружающими. И даже опустившейся шлюхе дан шанс трансформироваться в прекрасную незнакомку в подвенечном платье.

Кажется, такой фильм вполне мог бы быть снят в России. Но русское кино не занимается поисками идентичности, напротив, оно — фильм за фильмом — выражает протест против самой необходимости таких поисков. В этом отношении наше кино действительно противостоит глобализму — в том смысле, что упорно не вписывается в какой-либо киноконтекст, ни в мировой, ни в европейский.

Таким же — вне контекста — оказался и Сочинский международный. Его организаторов можно было заподозрить в подборе фильмов по старому идеологическому принципу: как трудно живется простым людям на Западе. Но злой умысел ни при чем — все было закономерно. Фильмы, оказавшиеся в конкурсе фестиваля, — это своего рода оценка, выставленная его статусу.

В кулуарах «Жемчужины» было популярно мнение, что во всем виновата неудачная концепция, отсекающая от фестивальных программ фильмы из Азии, Латинской Америки и других модных кинематографических регионов. Концепция Фестиваля европейского кино хоть и отдает провинциализмом, но все же не является заведомо проигрышной. Фестивалю нужен критерий отбора фильмов, и ориентация на европейское кино ничем не лучше и не хуже других. Проходит же в Гонконге фестиваль кино Юго-Восточной Азии. Европа способна обеспечить программу не хуже — наш кино- и видеопрокат тому подтверждение. Иное дело, что «Кинотавр» сегодня не способен эту программу собрать. И тому есть объективные и субъективные причины.

Объективные причины заключаются в том, что для проведения Европейского кинофестиваля Сочи должен превратиться в современный европейский город и уж как минимум обзавестись международным аэропортом. А субъективные — в том, что организаторы фестиваля должны стать носителями европейского сознания, не смешивать кино с политической конъюнктурой, не приглашать городских чиновников для вручения призов и не считать важным фестивальным событием поздравление от президента Путина.

Победивший в русском конкурсе «Кинотавра» фильм Сергея Соловьева «Нежный возраст» заканчивается символической сценой свадьбы главного героя с Европой в лице русской парижанки Елены Камаевой. У самого «Кинотавра» подобный роман с Европой пока не клеится. И не склеится до той поры, пока его руководство не определит, каким оно хочет видеть свой фестиваль — всего лишь окном в Европу из загадочной, противостоящей глобализму Евразии или частичкой европейского культурного процесса в контексте тех же проблем, что волнуют и Старый Свет.

Впрочем, такие вопросы стоят и перед всей страной, и в этом смысле Европейский фестиваль в Сочи — лишь один из симптомов нашей общей головной боли.

О П Ы Т

«Ежик в тумане»,
режиссер Ю.Норштейн

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

Мне бы хотелось построить разговор так, чтобы мы могли говорить о мультипликации, как части общей культуры. Мы будем говорить о понятии времени в мультипликации и других видах кинематографа: коснемся проблемы времени в статичных искусствах — в живописи и скульптуре.

Разговор пойдет о том, как отдельные элементы фильма — персонаж, пространство, цвет, звук, слово, фактура, пауза, игра и т.д. и т.д. — соединяются в общую энергию фильма; каким образом целое складывается из обмена энергиями каждого отдельного элемента между собой, как изображение влияет на игру персонажа, как конструируется персонаж в зависимости от его игры, как само изображение становится драматургией фильма. Ну и, собственно, какие свойства изображения проявляет сама мультипликация.

Отвечая на поставленные вопросы, мы сможем открыть некоторые условия, которые позволяют нам делать кино, выяснить «теоретические» моменты.

Слово «теоретические» я взял в кавычки, хотя бы потому, что еще ни одна теория не создала школы (в науке другое — без школы она не развивается). И все же мы пойдем по пути «теории», находя сближения в разных искусствах. Переведем то, что числилось в мультипликации за тайной творчества на язык технологии; последнее вовсе не означает, что мы лишаем творчество тайны.

Технология позволяет раскрывать чувственную сторону мультипликации, феномен изображения, который вполне размещается между теорией и технологией. Теория в данном случае часть чувственной стороны мультипликации, поскольку позволяет находить тонкие связи в изображениях различных видов искусств. Здесь теория может подать слабый голос. Во всяком случае, попытаемся эти связи наметить.

Но... один существенный, а на самом деле главный момент.

Теория предполагает некий логический путь, понятный и доступный любому прилежному режиссеру.

Теория там, где работа ограничивается полученными знаниями. Знания могут выбрать из тайны фильма слои, способные быть переведенными на уровень технологии, то есть на уровень объяснения. (Под технологией я подразумеваю и саму кинокамеру, и съемочный станок, и компьютер; в нее же входит получение пространства кадра, конструкция персонажа и декораций.) Наша радость владения способом изображения дурна — это всего лишь ремесло. Тайна там, где мы остаемся с вопросами без ответов. Но здесь-то начинается творчество. И сколько не кричи в этот колодец, эхо не донесет нам звуков. Тайна

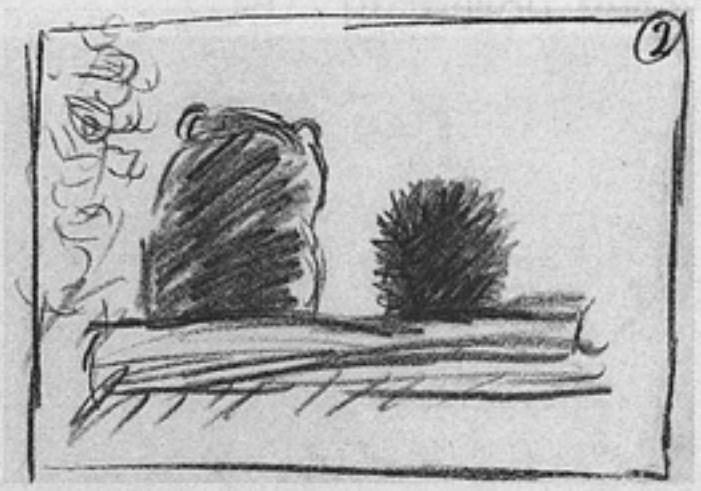
Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве». Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 9, 10. Текст книги подготовлен на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах режиссеров и сценаристов в 1987—1988 годах.

Представленная здесь раскадровка сделана специально к этому тексту.

там, где левая рука не знает, что делает правая. Мы не можем узнать таинства соединения тобой же придуманных ритмов и рифм. Творчество начинается после пути, проработанного знанием.

— Почему Ежик с Медвежонком при смене планов поменялись местами?[1]

— Я сделал это совершенно сознательно. Мне нужно было сменить фронтальную (1) точку на обратную, с затылка (2).



Но если бы я посадил их по топографии кадра, тогда Медвежонок при смене плана «прыгнул» бы в сторону, то есть сфазовался. И это было бы более грубым нарушением пластики кинокадра, чем их перемена на обратной точке. Конечно, есть другие способы смены плана на точку со спины. Можно было взять план звездного неба и с отъездом от него и панорамой вниз (3) получить нужный кадр. Но в этом случае не было бы резкости монтажной смены. Я понимаю, что нарушил топографию, но пластически это не меняет статичность кадра. Конечно, у монтажа есть свои правила. Однако иногда их хочется нарушать. Мне кажется, что внутреннее пластическое движение по фильму, которое ощущается не в смене кинокадров, а в том, как ты путешествуешь внутри этого пространства, более важно, чем монтажные правила. Мне недавно моя студентка сказала, что у них преподавал один режиссер, который весьма своеобразно рассказывал о законах монтажа: общий план, крупный, средний, общий, средний, крупный — монтируются так, друг к другу, и правила эти нельзя нарушать. Редкостное заблуждение. Мы можем соединять крупный план с крупным, и это не будет нарушением — при условии, если мы создадим необходимую энергию для смены планов. Мне кажется, монтаж зависит от того внутреннего давления, какое ты создаешь внутри кинокадра, его энергия находит выход в другом кинокадре. Но правомерен вариант, когда энергия плана, пройдя активную фазу, зависает, как зависают качели, и набирает силу в последующей сцене.

Важна закономерность соединения, а каким принципом будет пользоваться автор, его личное дело.

Насколько я понимаю, разговор о монтаже обычно сводится к элементарно грамотному соединению двух планов, к выстраиванию кинематографической смысловой строчки монтажным галопом. Нам предлагают какие-то достаточно простые принципы соединения движения с движением, смены монтажных точек, сложение двух крупных планов. При условии, когда монтаж ограничен изобразительной склейкой, способу монтажа выучиваются. Чем многослойнее способ творения кинокадра, тем тоньше и незаметнее будет переход от одного плана к другому, тем больше вопросов при собирании монтажной фразы. Внутри кинокадра проходит такое количество «проводов», что ка-

[1] Вопросы задавались после просмотра фильма «Ежик в тумане».

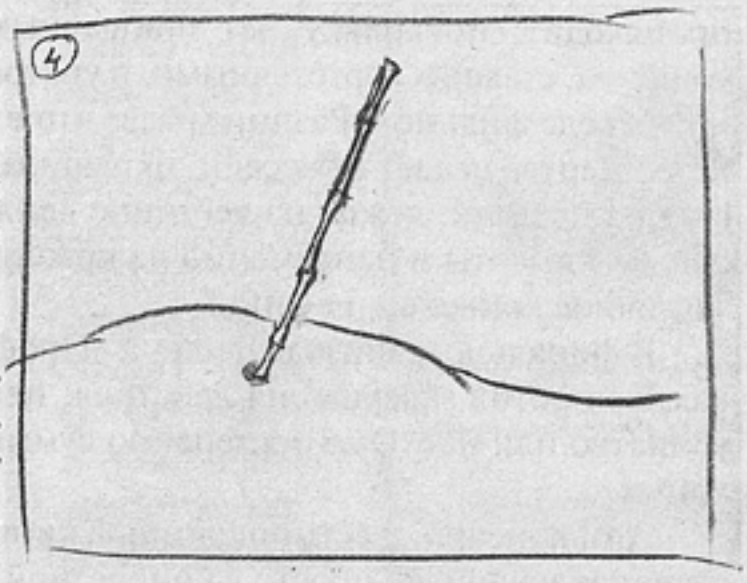
кой из них будет основным для «стягивания», для «стыковки» с последующим планом, может быть загадкой для самого режиссера.

Не только чисто пластический момент и его многослойность (тональность, контраст, цвет, психологический оттенок кинокадра и т.д.), но и многослойность звука, и не успевшая уйти из внимания зрителя энергия давно прошедшего кинокадра являются составляющими перехода от одного кадра к другому. И этому невозможно научить.

Коротко о монтаже, но по-иному, не относящемуся к кино событию, сказал японский поэт Такахама Кёси:

Старый год,
Новый год —
Словно проткнуты палкой.

Стихи имеют двойной смысл. Прожитые годы словно нанизываются на ось, на невидимую палку. Или: посох проткнул (4) выпавший снег — и тот, что выпал в прошлом году, и тот, что в новом. Проткнув два слоя снега, посох соединил старый и новый год. Стихи имеют глубокий образный смысл. «Годы соединились моей жизнью, — словно хочет сказать поэт. — Я иду, опираясь на посох, вот уже новый год наступил, а я иду, иду, а годы нанизываются на мой посох».



В фильме Антониони «Профессия: репортер» внутри одного огромного (в две части) куска идет разработка, которая у Эйзенштейна называлась внутрикадровым монтажом. Я попрошу вас обратить внимание на снятый единым куском план, который содержит в себе гигантское напряжение... Конечно, мы знаем фильмы с нагнетанием напряжения, крутой заверткой сюжета, звуком, резкими монтажными столкновениями и, соответственно, какими-то интригующими моментами, которые кажутся неразрешимыми, а потом вдруг обнаруживается неожиданный выход, что и вызывает полный зрительский восторг. Здесь — ничего подобного. В фильме Антониони нет никакой интриги, в предлагаемом куске тем более. Он и хорош тем, что обнажен... Мы прекрасно понимаем, что здесь совершается убийство, так как Антониони создает такую ситуацию, которая ничем иным разрешиться и не может.

В одном из первых рассказов Хемингуэя «Убийцы» два человека преследуют третьего с целью убить его. И вот он поселяется в гостинице, понимая, что убийство неотвратимо и что дальше ему двигаться некуда. Те двое его все равно настигнут. Поэтому он решает, что пусть убийство произойдет здесь, на людях. И когда один из служащих говорит ему, что *они* пришли и что надо бежать, он отвечает, что бежать уже некуда и незачем...

В фильме «Профессия: репортер» практически то же самое. Волею обстоятельств журналист оказывается в роли торговца оружием. И его начинает преследовать одна из враждующих сторон. Он тоже, как герой Хемингуэя, прекрасно понимает, что убийство неотвратимо и дальше двигаться некуда.

В связи с фильмом Антониони мне еще вспоминается замечательная история, которую рассказывал ученик Мейерхольда актер Лев Свердлин. Шла репетиция не помню какого спектакля, когда герой, которого играл актер, должен был по ходу действия умереть, но Свердлину никак не удавалось разыграть эту ситуацию. Тогда Мейерхольд попросил принести кусок черного бархата и накрыть им кресло. Поставили подсвечники, зажгли свечи, и пространство сцены омрачилось страшным, блокирующим, грозным светом. Мейерхольд обратился к Свердлину и спросил: «Лева! Вы можете *здесь* умереть?» Так вот, суть режиссуры, по-моему, и состоит в том, чтобы создать обстоятельства, при которых действие будет убедительным.

Мне кажется, что в этом куске антониониевского фильма воплотилась классическая формула кинематографа как искусства, один из компонентов которого — время. Как говорил Тарковский — «ваяние временем». Казалось бы,

при полной внешней аскетичности, по существу, здесь нет ни одного эффектного и неожиданного поворота — этот кусок удивительно гармонично построен по принципу внутреннего монтажного нарастания. Помните: вначале общий план, какой-то звук, потом вбегает мальчик, бросает камень в сидящего старика, тот на него кричит, мальчик убегает, сбоку заходит молодая женщина, потом она куда-то уходит, потом появляется машина, которая не выглядит, как самый важный элемент в кинокадре, хотя из нее-то и вылезает предполагаемый убийца, опять эта девушка, к ней подходит шофер машины и уводит в сторону... Действие разработано так, чтобы нам казалось: здесь ничего не происходит. И на самом деле ничего видимого не происходит, поскольку нет привычных для нас атрибутов убийства, ставших картотечными, и употребляемых в бесконечной череде фильмов. Разница разве что в эффектных завершениях: жертва падает в бассейн, окрашивая воду кровью, повисает на перилах, лежит на лестнице движущегося эскалатора, падает с высоты и непременно на крышу машины и т.д. и т.д. Типичное конвейерное кино.

В финальном эпизоде фильма «Профессия: репортер» все как бы против завершения действия; непонятно, происходит убийство или нет. Оно постепенно суммируется в нашем сознании.

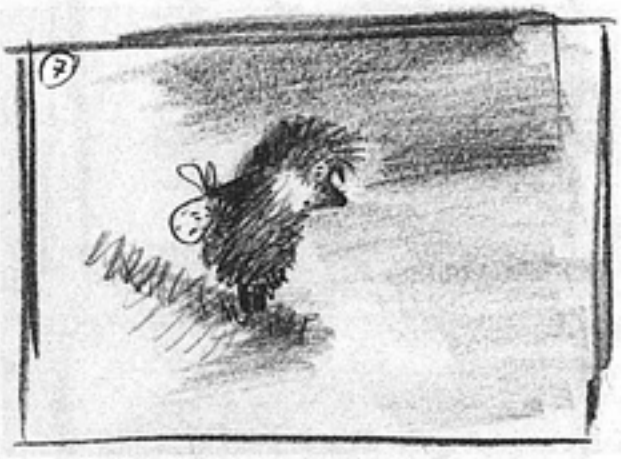
Это, конечно, и есть подлинный кинематограф, когда действие заключено не просто в конкретной истории, которая сама по себе может быть и хороша, но для этого необязательно делать кино! Можно, в конце концов, об этом прекрасно рассказать и в литературе. Однако существуют и другие средства, которыми мы можем пользоваться именно в кино и которые дают нам возможность усиливать чисто кинематографическую смену движения.

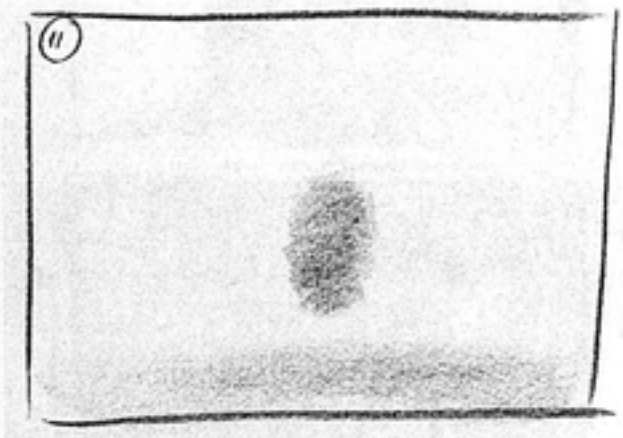
Наше соединение с экраном проходит по множеству путей. И чем они многообразнее, тем менее физиологичным становится экранное действие. В этом смысле по силе воздействия кино может приближаться к литературе.

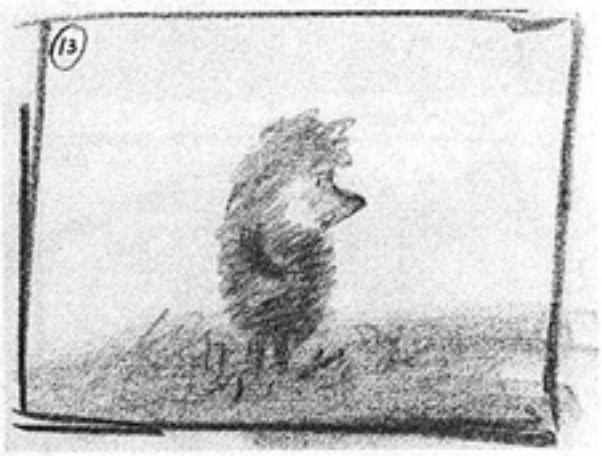
Тарковский несправедливо обвинял Эйзенштейна в том, что тот придал монтажу приоритетное значение. Сам Тарковский часто пользовался очень длинными планами, разрабатывая принцип внутрикадрового монтажа, когда на едином движении кинокамеры внутри кинокадра происходит трансформация. Но Тарковский или не знал про один замысел Эйзенштейна, или сознательно игнорировал неснятый им эпизод из второй серии «Ивана Грозного» — проход Владимира Старицкого в собор, — который предполагалось делать единым длинным куском. Я видел этот кинокадр в разработке. Если бы он был снят, то стал бы чудом кинематографа 40-х годов.

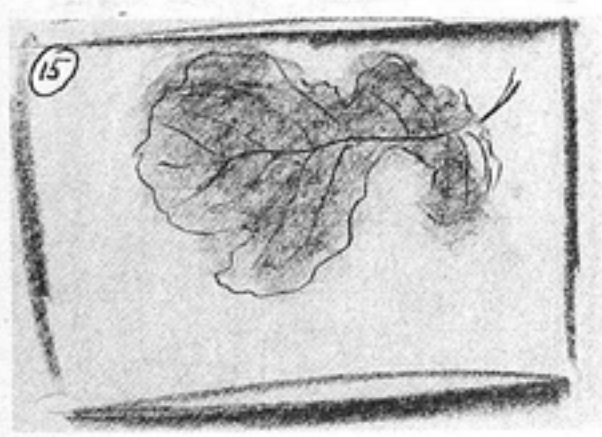
— А как вы строите ритмические изменения в фильме? Расскажите о смене ритма с быстрого на медленный и на статику.

Суть вопроса, как я понимаю, сводится к «механизмам» получения этого эффекта. Необходимость ритмических смен диктуется чувством. И этому не научишь. Но подробности ритмической разработки идут на уровне сознания; в сущности, это слой работы фильма на биологическом уровне. Чтобы крикнуть, нужно набрать воздух. В этой двухходовой комбинации свои ритмические контрасты. Можно коротко вдохнуть и протяжно крикнуть и наоборот. Можно уравнять вдох и крик и т.д. Биологический ритм руководит действием. Мы не будем подробно останавливаться на этом моменте, но, вероятно, в дальнейшем к нему вернемся.

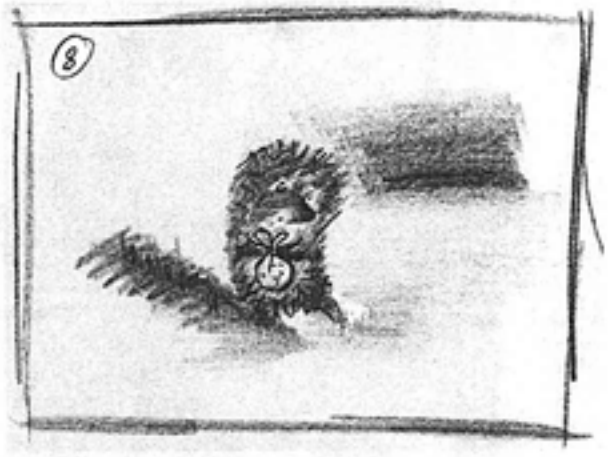


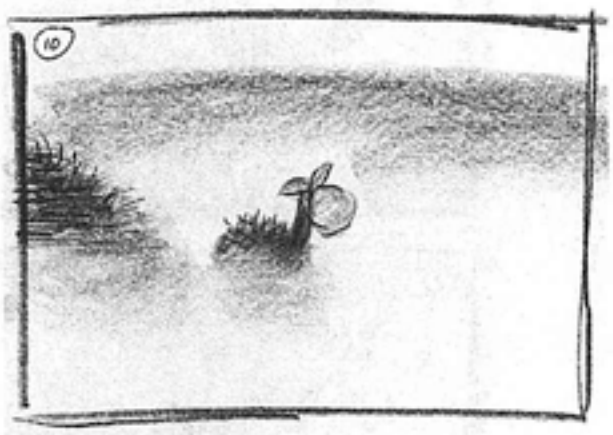


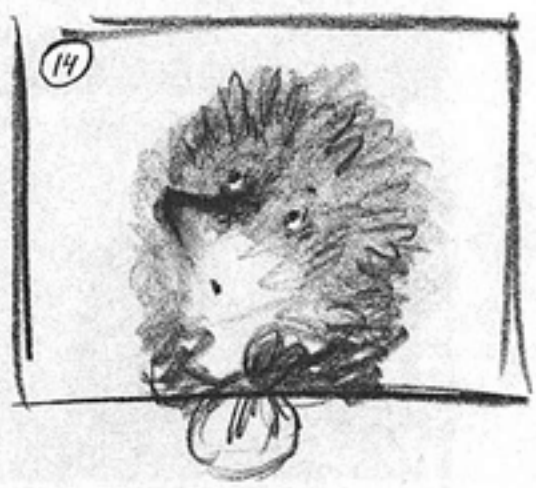


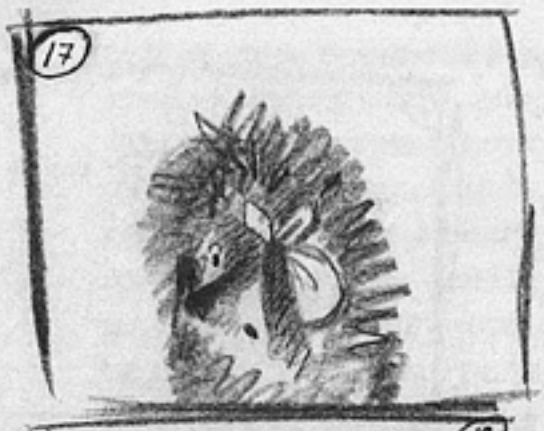


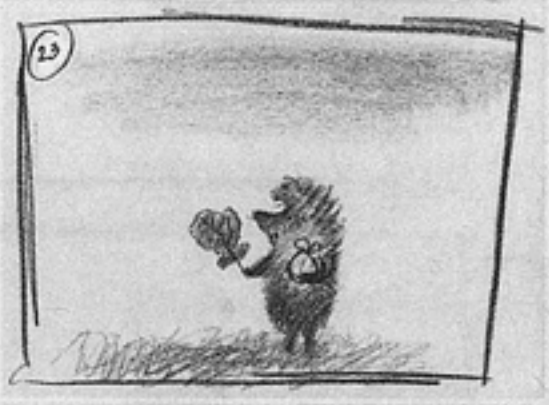
Сейчас мы можем рассмотреть ритмические смены на эпизодах, когда Ежик входит в туман. Первая сцена эпизода снята одним планом. Вначале: «А интересно, — подумал Ежик, — если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?» (5). И он стал (6) медленно спускаться с горки, чтобы попасть в туман и посмотреть, как там внутри» (7). Сцена развивается очень медленно. Мы вместе с Ежиком погружаемся в туман (8, 9,10). «Вот ничего не видно, и даже лапы (11, 12) не видно». Камера продолжает движение, отыскивая Ежика. Она приближается к нему (13) в момент реплики Ежика: «Лошадь?» «Но Лошадь ничего не сказала». В это мгновение кадр меняется (14). Из тумана вываливается лист (15) и обрушивается (16, 17) на Ежика. Монтажная смена, как короткое замыкание. Далее пауза: в траве лежит листик, он вздрагивает,

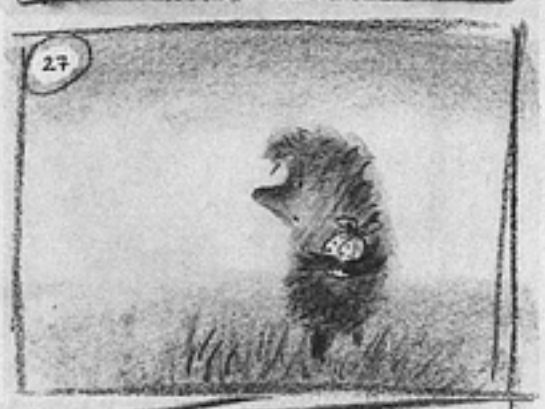




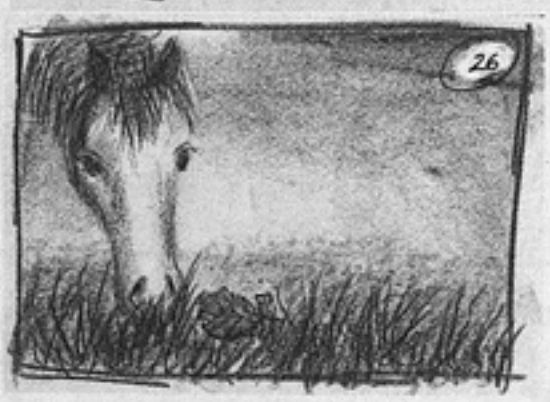


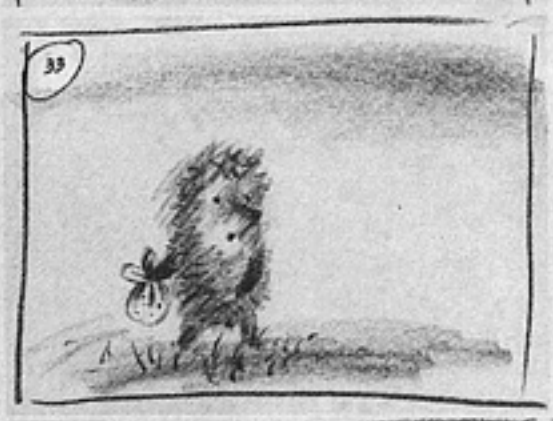


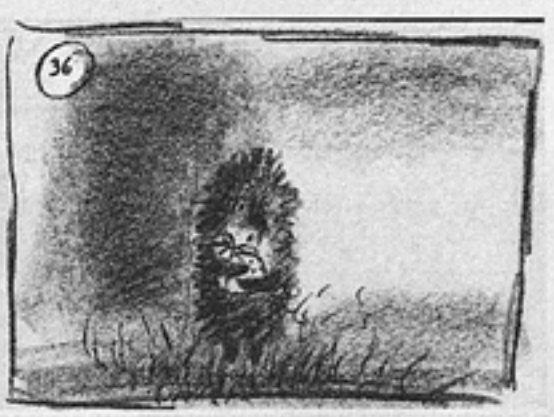


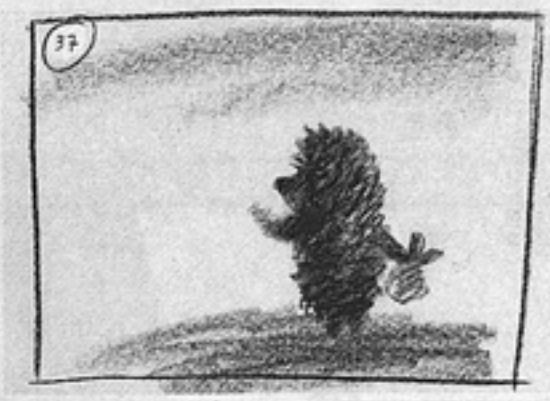


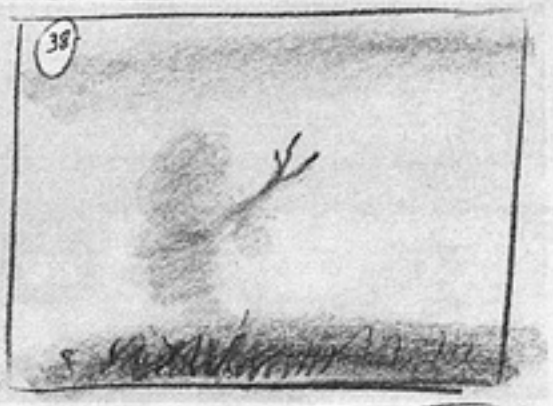
из-под него медленно выползает (18) улитка, Ежик наклоняется (19), опасливо (20) поднимает листик, выпрямляется (21). Звучит первое «грозное предупреждение» тумана. Неясный силуэт (22) слона. Ежик кладет (23) листик на прежнее место (24), скрывается (25) в тумане, из тумана появляется фыркающая голова (26) лошади. Далее снова Ежик. Осторожно (27) ступает по траве. Быстрый пролет (28) летучей мыши, уханье (29) филина, пролет (30) мотыльков. Филин

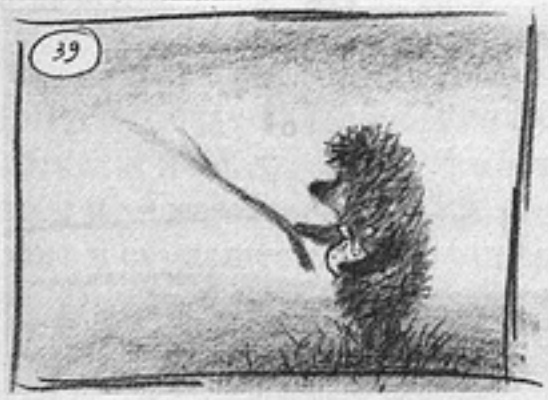


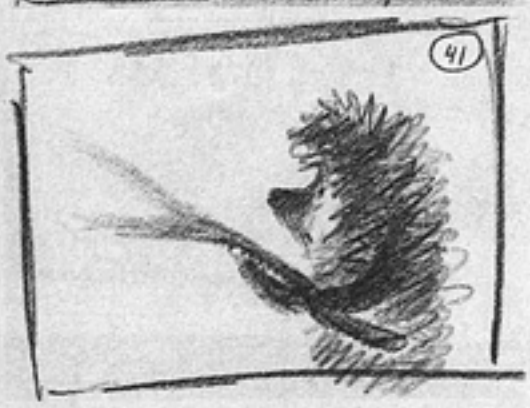


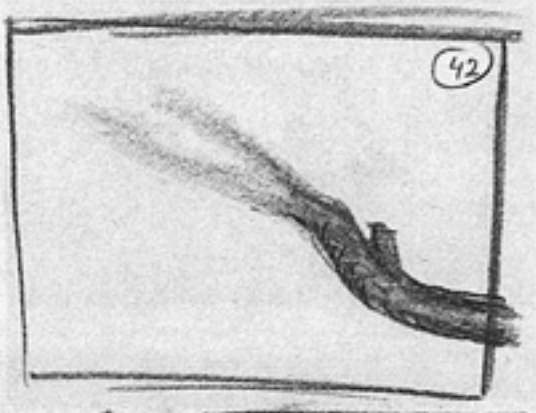


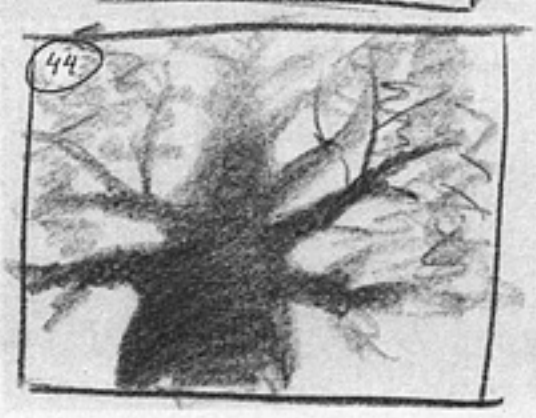




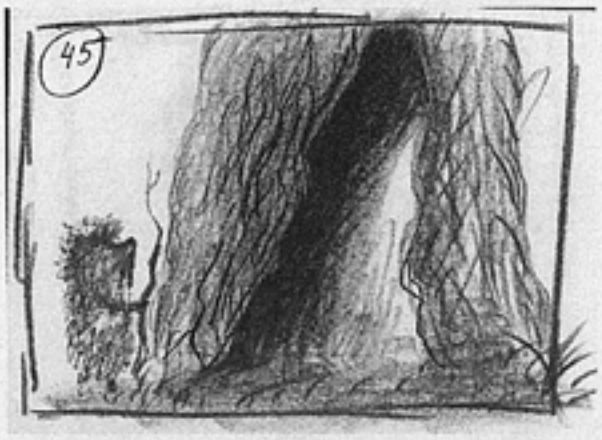


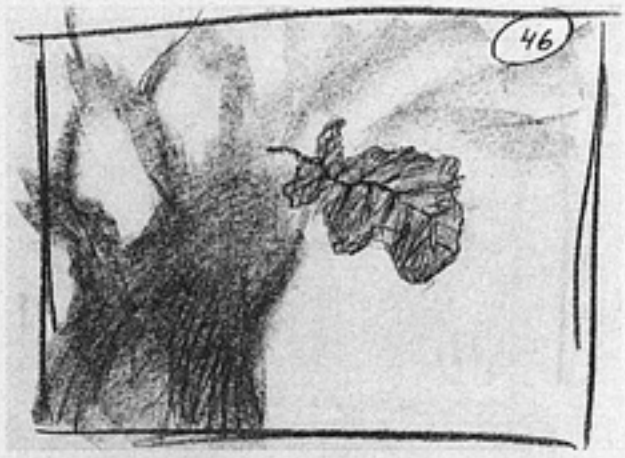


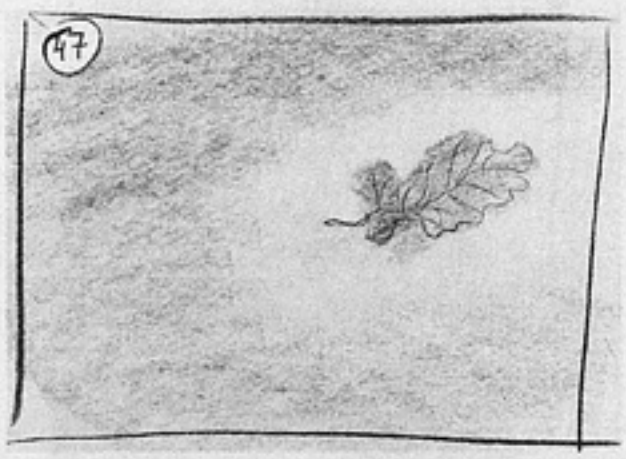


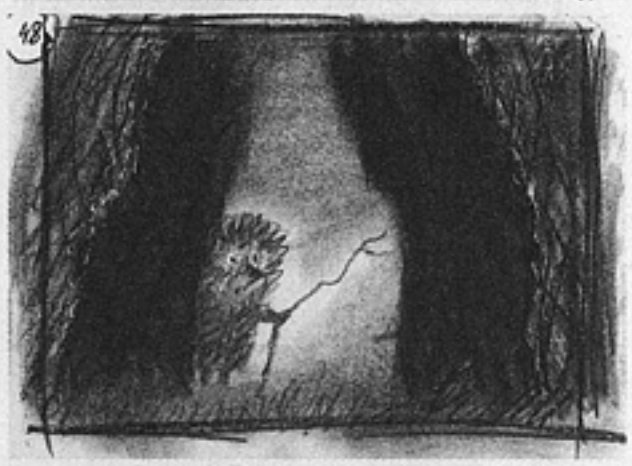


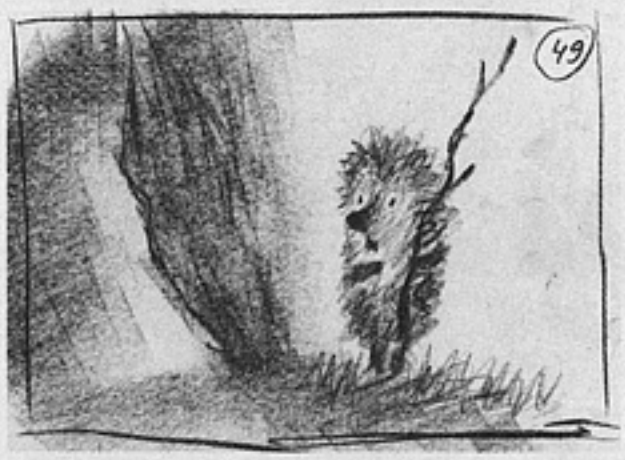
(31) высунулся из тумана, ухнул (32) на Ежика, скрылся, но его «У-гу» слышно в тумане (33). Ежик вслушивается и говорит: «Псих» (34). (Здесь нужно было именно короткое слово, чтобы убрать страх и эпизод завершить комически. Но почему-то во всех дубляжах слово исчезает, эпизод разрушается.) После резкой смены кадра — «летучая мышь» (35), опять идет нарастание, встреча с деревом в тумане: Ежик сталкивается (36) с чем-то непонятным (37), с палкой (38) в лапах шарит в тумане, натыкается на что-то (39), кладет узелок (40), двигается вдоль (41, 42) по палке, перед ним дерево (43), панорама (44) вверх. Ежик обходит дерево

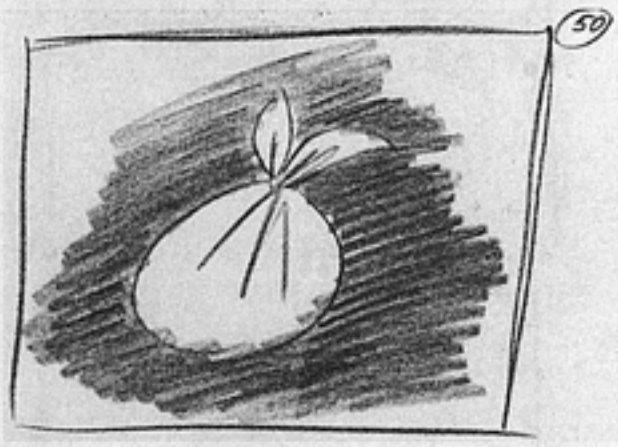


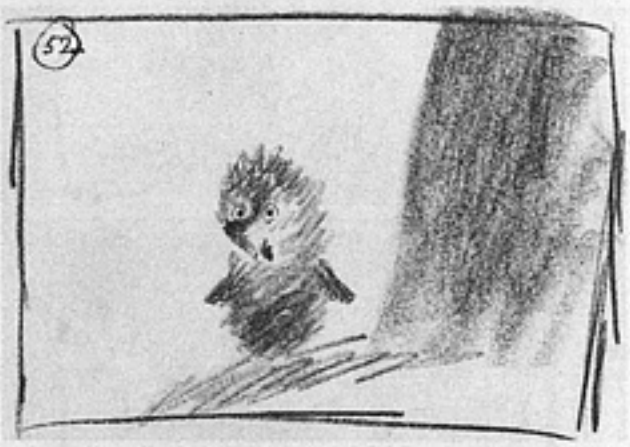


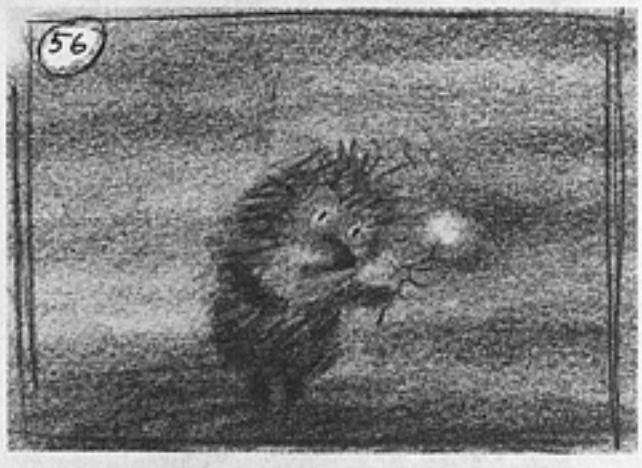




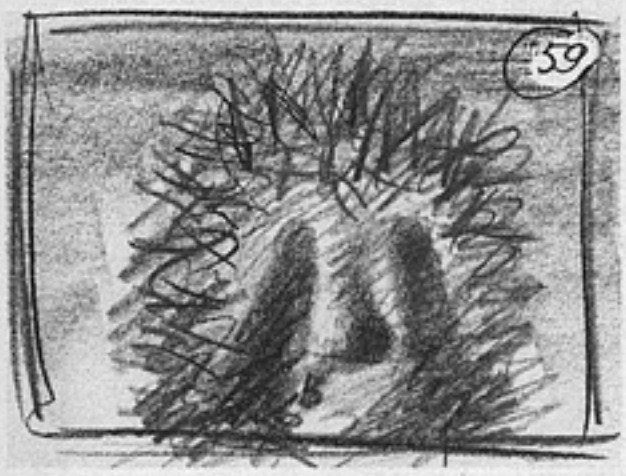


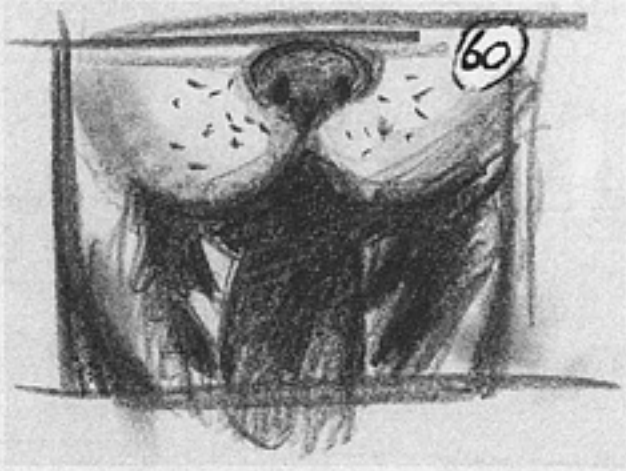






(45). С дерева сваливается (46) лист, улетает (47) в туман, исчезает вместе с замирающим звуком и далеким криком Медвежонка: «Е-о-о-ж-и-и-к!» Ежик кричит в дупло, как в пещеру (48), пятится от дерева (49), вспомнил про узелок (50), действие меняется молниеносно (51), Ежик ищет узелок. Туман поглотил узелок и дерево (52), Ежик крутится в тумане, вокруг (53, 54) грозные вихри тумана, светлячок (55), Ежик ищет в траве узелок (56), туман окутывает Ежика, стремительное нарастание ужасов (57). Ежик бежит, Филин, летучие мыши... улитка... крик Медвежонка, ужас...(58) Необходи-





мо сказать, что такую монтажную дробь и способ съемки предложил кинооператор Александр Жуковский. Здесь, на мой взгляд, произошло идеальное совпадение движения и музыки. А дальше (59) напряжение «смывается», растворяется появлением собаки (60), которая — нос (61) к носу — обнюхивает Ежика и зевает (62) во всю ширину своей пасти.

Если представить себе кривую этого большого куска (наверное, там минуты три или больше), то она вся построена на всплесках ритмов, покое, новых всплесках и новых сменах. И постепенно накаты новых ритмов все более учащаются и учащаются, пока весь огромный монтажно-ритмический вал не переходит в сумасшествие, в непрерывное хаотическое движение. Вот как примерно выглядит график изображения и звука.

И он стал медленно спускаться с горки, чтобы попасть в туман

(8) (9) (9)

И посмотреть, как там внутри.

(10) (10)

Волшебн. тема тумана

(11) „Вот, и даже лапы не видно" (12)

„Лошадь?" Но лошадь ничего не сказала. (13)

(3)

(14) (15) акценты (16) акценты (17) пауза

(18) (18) (19)

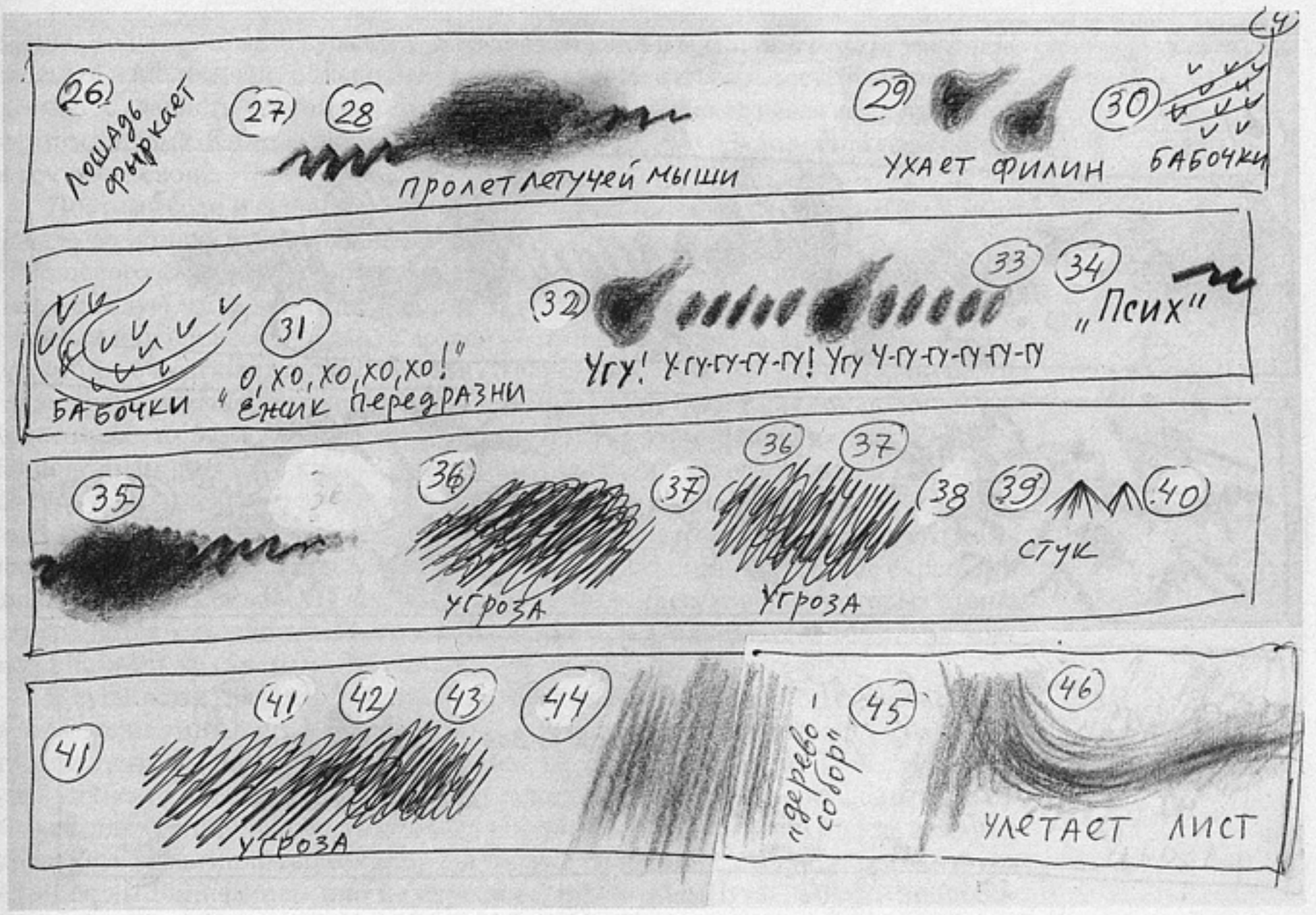
Волшебная тема тумана

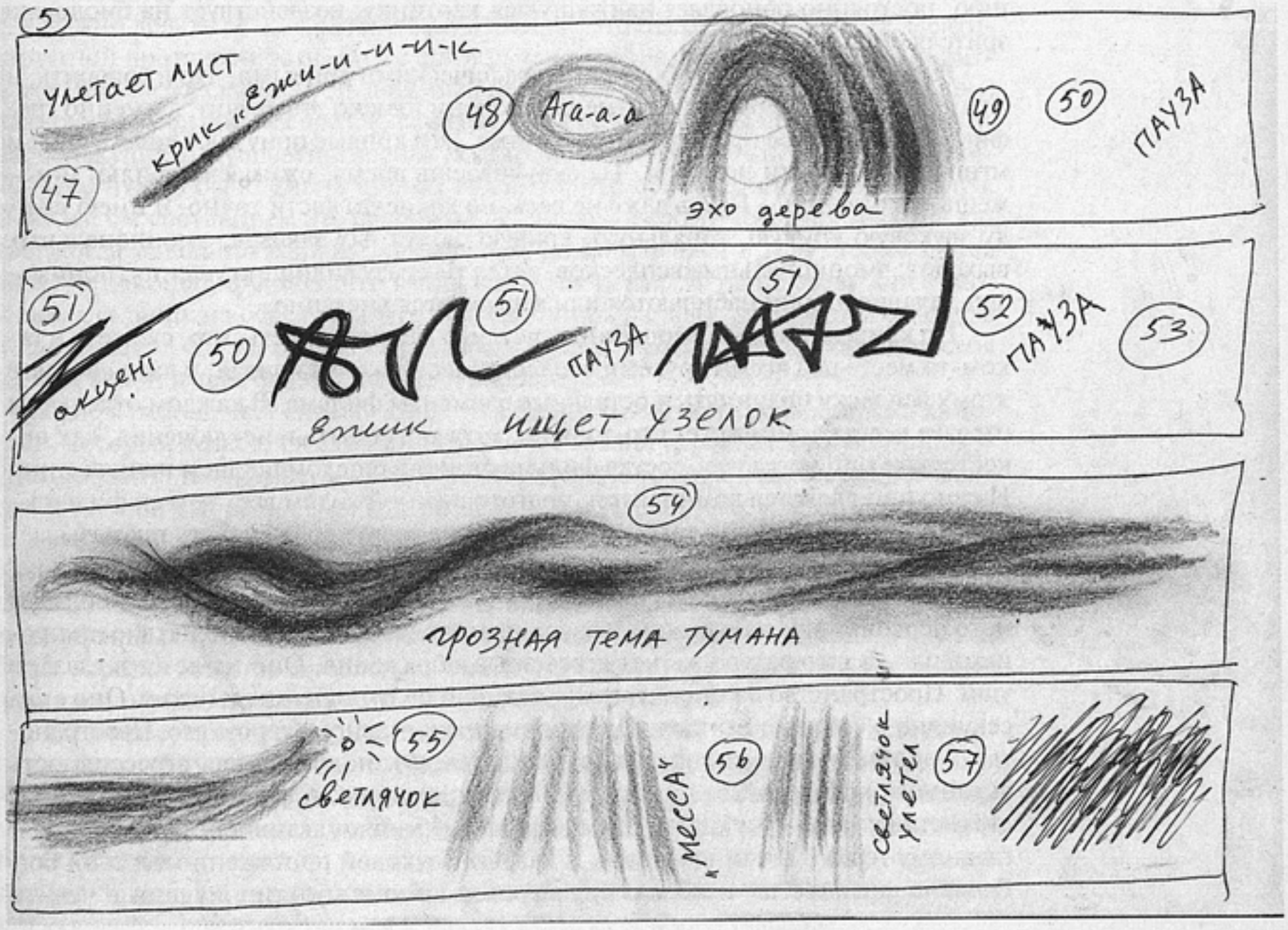
(20) Ежик покрутил лист. (21) „слон"

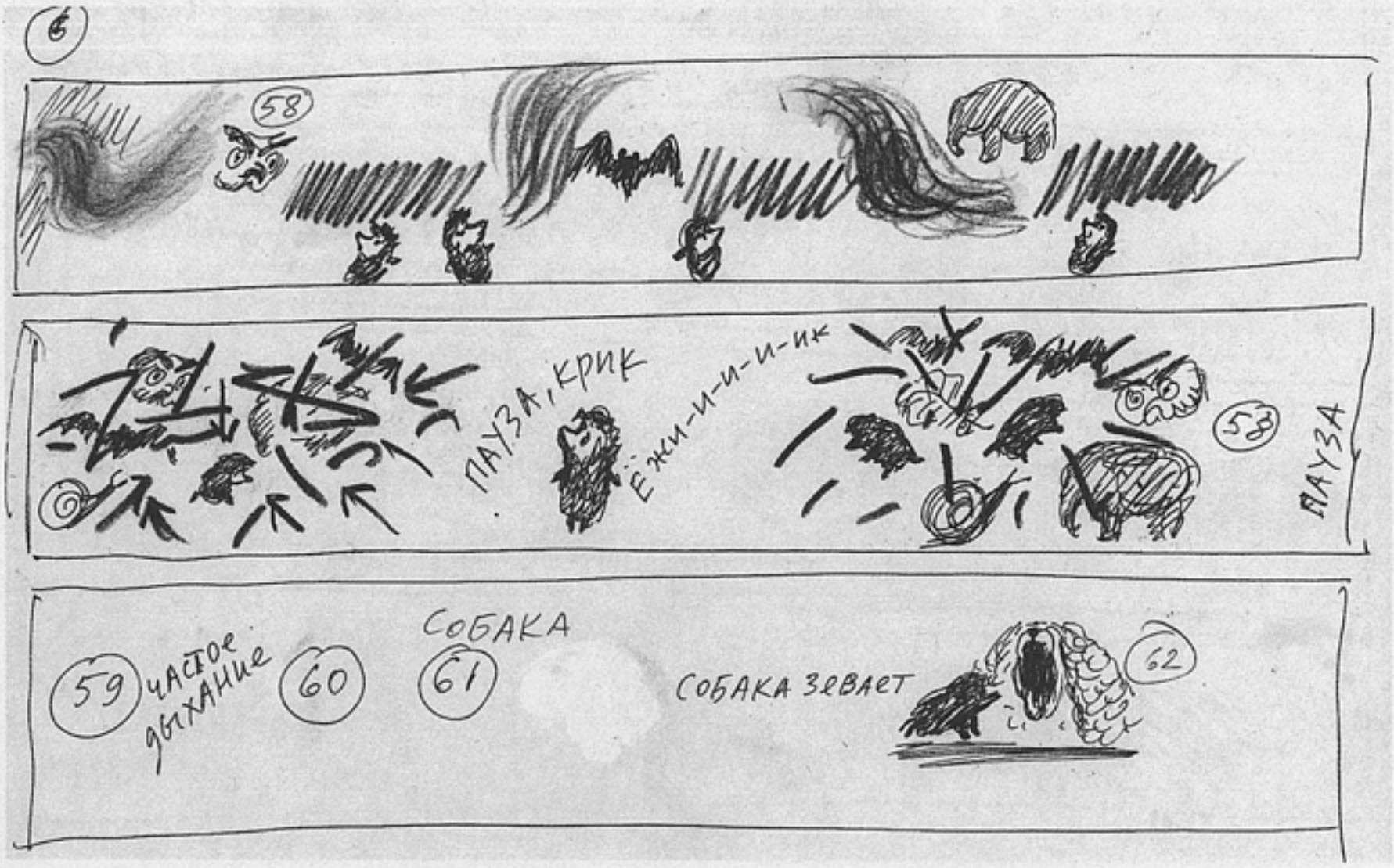
(22) пауза (23) (24) (25) (26) хруст травы

Угроза

(волшебная тема тумана)
Из тумана показалась голова лошади.


(4)
(26) Лошадь фыркает
(27) (28) пролет летучей мыши
(29) ухает филин
(30) бабочки
(31) бабочки
„О, хо, хо, хо, хо!" ежик передразни
(32) Угу! У-гу-гу-гу-гу! Угу У-гу-гу-гу-гу-гу
(33) (34) „Псих"
(35)
(36) угроза
(37) (36) (37) угроза
(38) (39) (40) стук
(41) (41) (42) (43) угроза
(44) „дерево-собор"
(45) (46) улетает лист


(5)
улетает лист
крик „ежи-и-и-и-к
(47)
(48) Ага-а-а
эхо дерева
(49) (50) пауза
(51) акцент
(50) (51) пауза
(51)
(52) пауза
(53)
ежик ищет узелок
(54)
грозная тема тумана
(55) светлячок
„Месса"
(56) светлячок улетел
(57)



Мне кажется, что кривая ритма, графика ритма — это и есть формирование фильма, одна из основ его строения. Смена ритма усиливает интерес к движению, постоянно обновляет движущуюся картинку, воздействует на биологию зрителя.

Ритм фильма можно обозначить графическими кривыми, что и говорить, и фраза, и мысли — «оригинальные». Но как ни плоско это звучит, а именно график дает наглядное представление о ритме. Эти кривые приучают видеть фильм мгновенно и почти целиком. Ты скручиваешь время, сжимаешь фильм и можешь его оглядеть... Пусть даже не весь, но какие-то части точно. Я имею в виду звуковую кривую, тональную, кривую сюжетных завязок, эмоциональных выходов, эмоциональных всплесков, когда ты сразу видишь сгущения, понимаешь, плавно ли они набираются или взрываются внезапно.

По кривым ритма совершенно отчетливо можно увидеть, что, скажем, в таком-то месте над всеми другими всплеснулась звуковая кривая, и вы начинаете этому всплеску подчинять и остальные элементы фильма. В каждом отдельном отрезке всегда доминирует что-то одно, хотя могут быть и исключения, как оркестровые tutti когда весь состав фильма стонет в ошеломляющем напряжении. И само tutti является доминантой, подготовленной ходом всех ветвей фильма.

Но мне кажется, что такой доминантой не всегда должен быть так называемый главный герой, поскольку перемена слагаемых в кадре непрерывна. В сравнении с литературой, полифония в кино по-иному решает вопрос главного персонажа. Изображение на экране постоянно, какое бы действие ни происходило. В литературе же нет агрессии изображения. Оно не лезет в глаза, в уши. Пространство в кинематографе активно по отношению к герою. Оно ежесекундно о себе напоминает. По отношению к главному герою его, пространство, надо различными способами «убивать». Физиологическая агрессивность экранного пространства лишает изображение тайны. А функциональное пространство кадра — звук, тон, ритм и прочее — меняет активность отношения к главному герою. В каждом кадре, в каждой звуковой протяженности свой бог. В плане физиологии изображения игровое кино и мультипликация в чем-то

равны, но различны по существу. Красочный слой в мультипликации тоже по-своему физиологичен, однако более управляем. Ненатуральность изображения снимает с главного персонажа его материальность, перекладывая ее другим элементам фильма. Кино — экуменическое искусство, оно поклоняется всем богам и сочиняет своих.

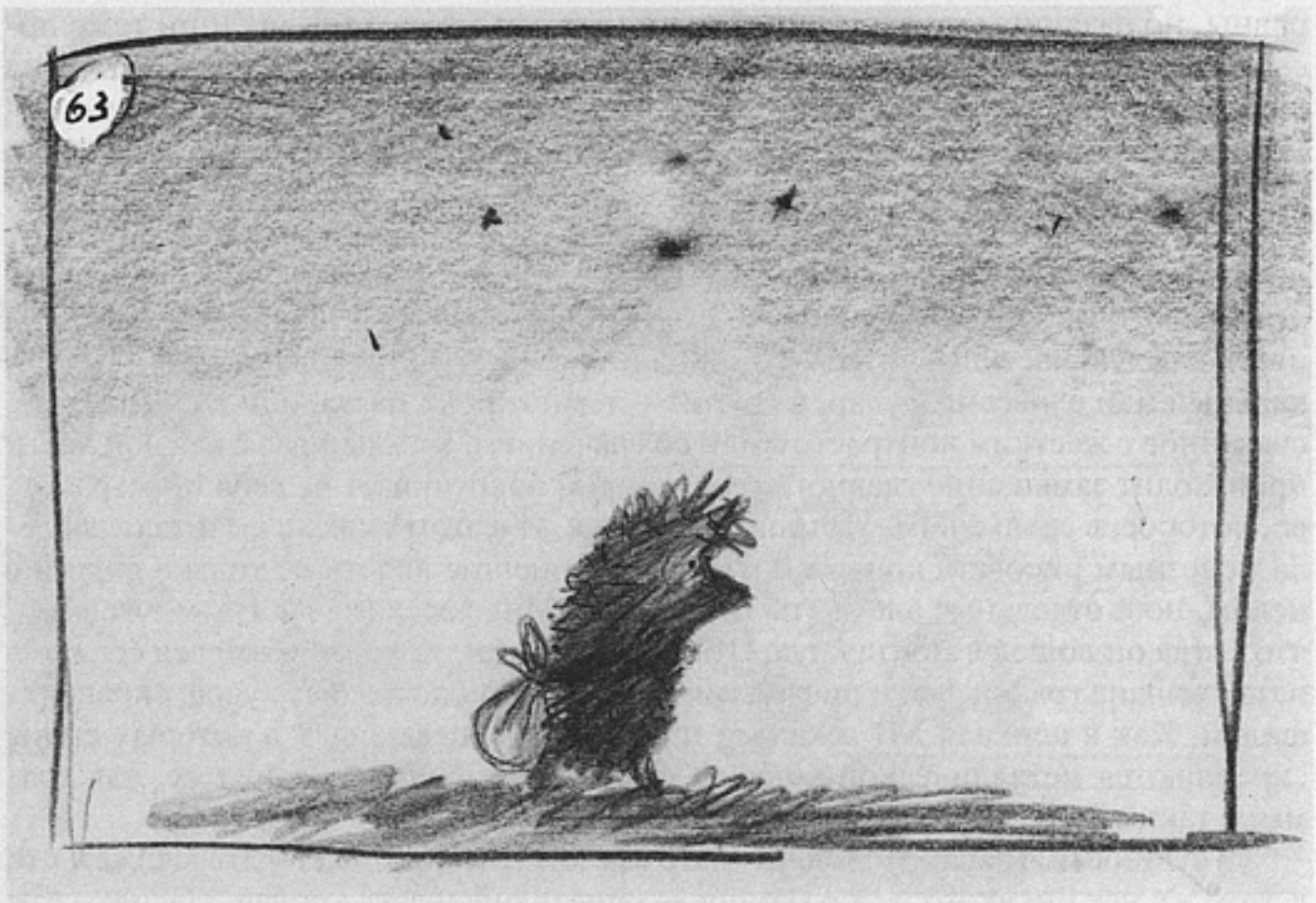
Поэтому если и существует некий персонаж, который прошивает фильм от начала до конца, то необходимо его слегка «притапливать», чтобы он стал частью целого мира и растворился в нем. Вот для этого-то и необходимо выстраивать каждую часть. И тогда в одной из них главным становится звук — музыкальный или словесный удар, в другой — темнота или пауза, или изображение, связанное с жестким контрастом или со свечением. Каждый раз в каждой части происходит замещение главного героя. Герой накручивает на себя пространство, которое, в свою очередь, строит персонаж. И в этом смысле я считаю для себя полезным рисовать кривые ритма, позволяющие видеть не только фильм в целом, но и отдельные элементы персонажа. Мне рассказывал Наум Клейман, что когда он вошел в монтажную Отара Иоселиани, то увидел, что вся его комната увешана графиками и рисунками. Такой метод позволяет лучше скреплять фильм. Как в церквях XII века или позднего средневековья, в которых стены скрепляются металлической кованой стяжкой. И фильмы, они тоже, как храмы, с такими же скрепами.

В сущности, графики фильма — его скелет. Кто-то, может быть, скажет, что в этом же нет никакого изображения — кривая она и есть кривая... Однако сам тот факт, что вы рисуете кривую фильма, заставляет вас уже на этой стадии искать какие-то элементы и находить их соподчинения со всем остальным. Быть может, для тренировки был бы смысл построить такие графики по уже готовым коротким мультипликационным фильмам. Например, по фильмам Хитрука «Каникулы Бонифация» или по первой серии «Винни Пуха». То есть попробовать для себя построить фильм графически. Увидеть, что изначально в него заложены такие-то персонажи, такие-то мотивы, потом в них вплетаются другие, происходит их возвышение или, наоборот, утапливание... Все это поможет понять, что такое монтаж, смена ритмов, что такое кинофактура.

Сказанное не означает, что внутри каждого из трех-четырех минутных кусков нужно делать резкие ритмические смены. Это относится к фильму десятиминутной протяженности. Более длительная картина формируется иными ритмами. В «Сказке сказок» есть длинный (около трех минут) кусок, снятый одним планом, без монтажных врезок. Мне было важно именно так снимать эту сцену, поскольку предыдущая монтажная конструкция собиралась по иному принципу. Мне нужно было смыть чистой водой то, что происходило до этого кадра. С каким бы состоянием это сравнить? Я думаю, каждому человеку знакомо такое: когда идешь по жарким холмам или поднимаешься в гору, тебе хочется пить, и, наконец, видишь, что вдали блеснула река... И ты не сразу в нее входишь, а сидишь на берегу и долго еще смотришь на воду, зная, что она никуда не исчезнет и что ты сейчас спустишься к реке, умоешь лицо, охладишь себя свежей водой и тебе будет покойно и хорошо.

Мне кажется, что, снимая кино, нужно иметь ясную точку зрения на кинокадр, который делается в данный момент. Не важно, игровое или мультипликационное кино. Точка зрения — это не обязательно точка кинокамеры, это ваша точка зрения, выбрали вы ее под воздействием увиденного, прочитанного, понятого, накопленного: ваша нравственность выбирает конкретный кадр. Смотрите вы на кинокадр глазами стороннего наблюдателя или с высоты самого Господа Бога, но вы обязательно должны ощущать присутствие чего-то живого, чьих-то живых глаз. Когда таким образом мы подходим ко всему фильму, у нас будет гораздо меньше проблем с понятиями «крупный», «общий», «средний план», «монтаж», поскольку мы будем *над* всем фильмом.

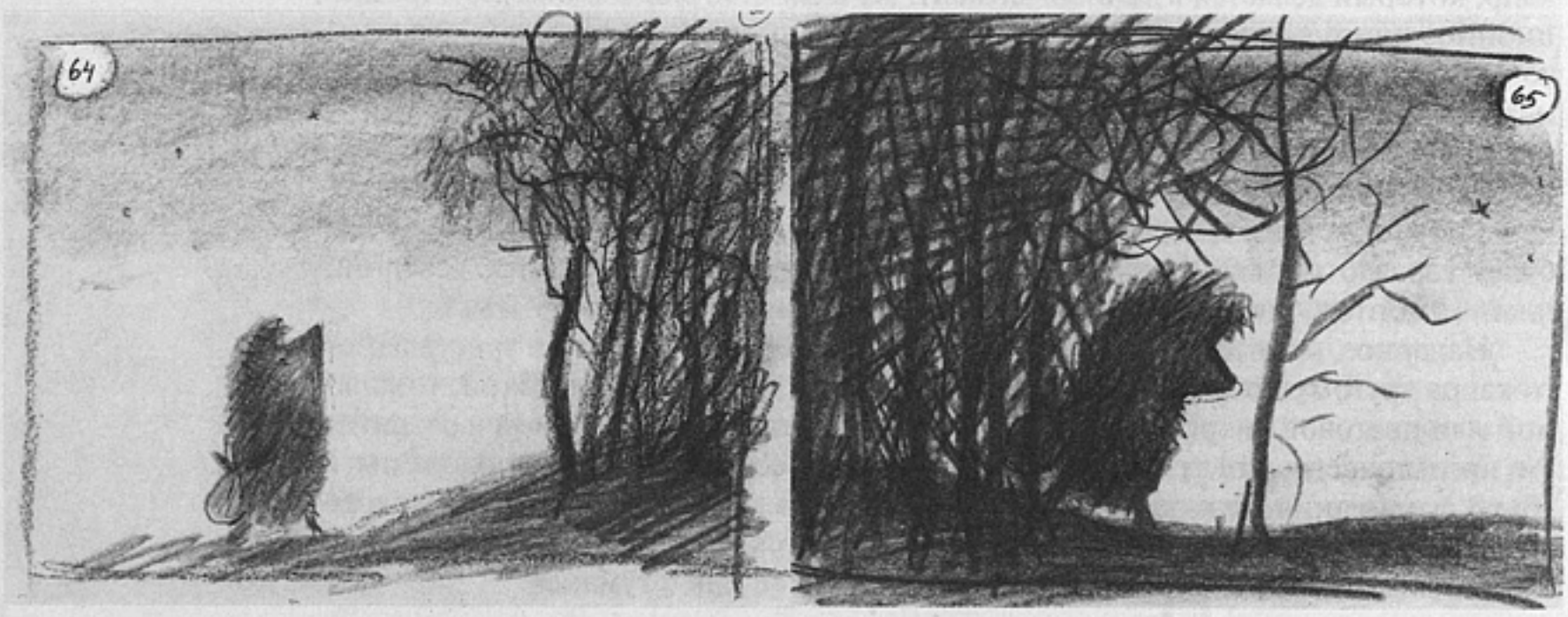
Наверное, можно говорить о монтаже как о передаче мыслей и чувств одного кадра другому посредством пластической, звуковой, динамической, тональной или цветовой энергии, когда один план является продолжением и развитием предыдущего, когда чувственные энергии необязательно расположены в точке склеивания планов, а отстоят друг от друга. И тогда не будет никакого смысла говорить о склеивании двух планов (сама склейка — только шов). Что я имею в виду? Давайте вернемся к началу фильма «Ежик в тумане».



Почему такой аскетичный (63), а не более сложный, более интересный с изобразительной точки зрения кадр? Нам нужно было оставить пространство для силуэта: Ежик должен здесь восприниматься абсолютно четко, его походка должна быть ясной и характерной. Видите, узелочек у него сзади трепыхается, бьет его по лапкам, что еще более активно подчеркивает его торопливую походку. Но почему выбирался именно такой пейзаж? Силуэтный рисунок ассоциируется с атмосферой вечера. Мелкие сосновые ветки на разных скоростях панорамы дают мельчайшую вибрацию в пересечениях. Точки пересечений окружают фигурку Ежика, подчеркивают его силуэт (64, 65).

Какое дерево дает трепет, дрожь в кинокадре? Пожалуй, осинки дрожащие, их силуэт, листва. Но осинка — дерево, растущее больше в сырых местах, а здесь нам надо было дать только предощущение сырости, и, естественно, для этого нужно было найти какие-то другие изобразительные конструкции. В сухих местах растут сосны. Кривые сосновые сучья разнообразили структуру кадра. Лично мне не пришло в голову, чем еще можно было бы усилить изображение в кадре и что еще можно было бы сделать для более активного движения персонажа.

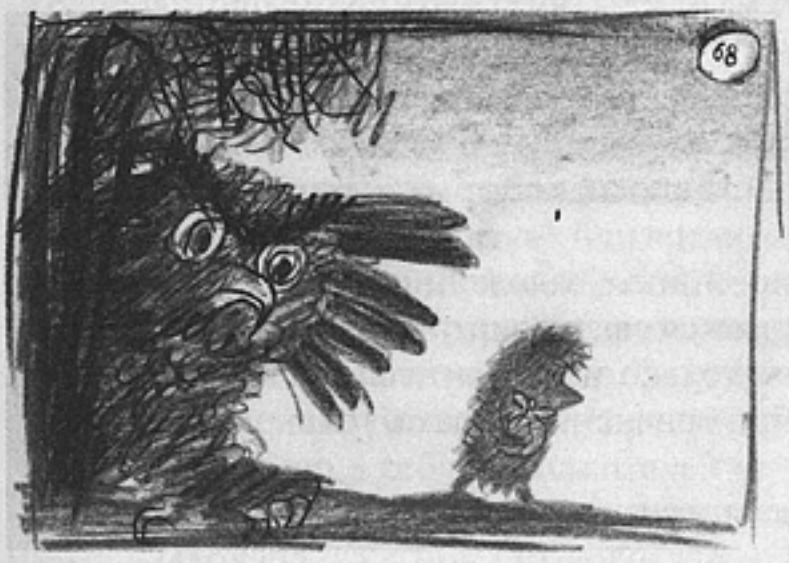
Композиция следующего кинокадра специально выстроена таким образом, чтобы стайка бабочек окружила персонаж и тем самым вывела его в центр. И мы даже еще немного приподняли центр и поставили Ежика на холмик. И следующее развитие кинокадра — герой опять спускается в лес. Поэтому в этой монтажной строчке практически нет монтажных стыков как таковых — только в одном

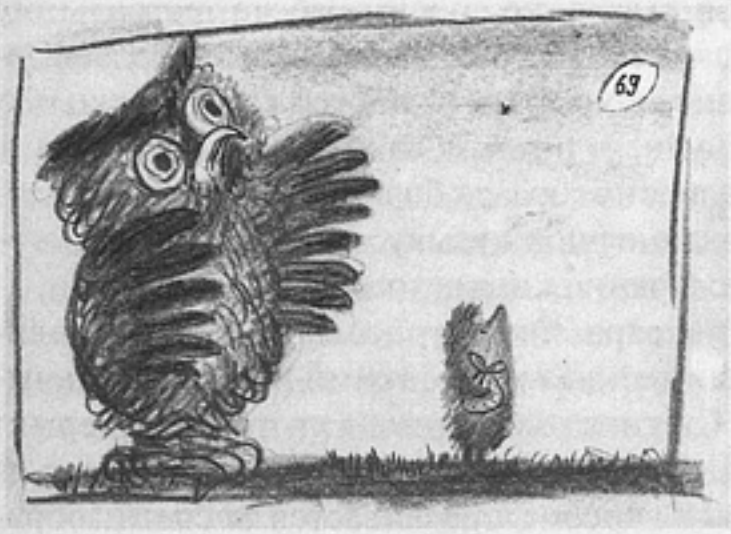


месте, когда Ежик взбирается (66) на холм, мы его берем общим (67) планом. Но если бы была техническая возможность снять все одним планом, я так и сделал бы, потому что даже этот стык, эта единственная склейка, нарушает непрерывность движения Ежика. То есть вся энергия монтажа, конечно, должна быть направлена на крупный план Ежика, когда есть такая необходимость.

— А какая раньше была необходимость?

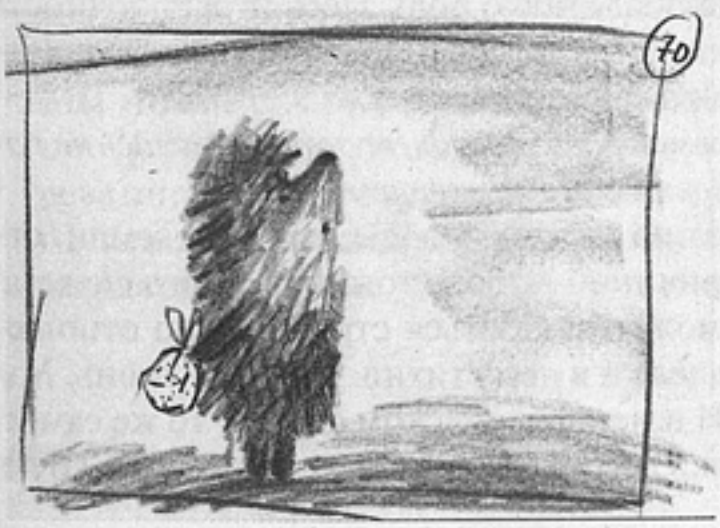
— Не раньше, а потом, в другой точке фильма, например, когда на Ежика падает лист с дерева. В этом кадре, в панораме, необходимость не укрупнить, а, наоборот, делать более общий план. Однако если бы техника позволяла (то есть когда Ежик появился на холме, камера бы медленно отъехала от съемочного стола), тогда бы в монтажной смене не было бы необходимости. Хотя ошибки здесь нет, планы склеены грамотно. Но если поставить два эти плана рядом, то они практически совпадают по одной линии... Поэтому, конечно, здесь монтажная склейка не работает. И сам монтаж этого кусочка — прохода Ежика — строится не на смене планов, а на смене состояний. Ежик снова попадает в лесок, а когда выходит, следом за ним Филин (68).



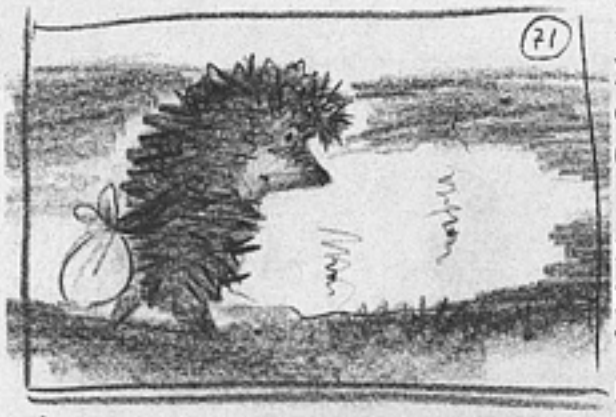


— Когда он снова заходит в лесок, здесь другие деревья?

— Те же самые, просто их вертели в разные стороны. Художник сделал пять-шесть деревьев, а мы их отпечатали в больших количествах на ксероксе. Это к вопросу о тираже, то есть о том, что в мультипликации должна быть тиражность, только ею нужно пользоваться по делу... Несколько деревьев, отпечатанных в разных масштабах, нам целый лес составили.



А вот смотрите, здесь — первый удар, первая необходимость такой резкой смены плана. Потому что на предыдущем плане Филин (69) воспринимается сознанием, естественно, гораздо быстрее, его нет смысла укрупнять, он сам по себе крупный, а следующий крупный план нужен не только для дополнительной выразительности смотрящего (70) на небо и в лужу (71)



Ежика, но и для перехода в следующее действие: ушел Ежик, появился Филин (72, 73). Эпизодик, снятый двумя отдельными планами, превратился бы в фокус.

Я не очень верю в разыгрывание и в гармоническое построение, когда набирают кадр к кадру, хотя случается и такое. Как мне кажется, что-то должно прорастать изнутри. Так кристалл растет благодаря концентрации раствора.

Потом, когда вы уже овладели эпизодом, вы можете, проходя по нему еще и еще раз, разыгрывая его снова и снова, неожиданно столкнуться с необходимостью смены планов, включения каких-то иных тональностей... Но потом!.. Вначале все-таки есть смысл исходить из абстрактного ощущения будущего куска еще не определенной, еще не вполне оформленной массы: она — навоз будущего эпизода, из которого постепенно начинают проявляться необходимая крупность, тональность и прочее, и прочее. Естественно, я говорю только о том, как сам подхожу к работе, но могут быть и другие подходы. Вот почему есть смысл один и тот же вопрос задавать разным авторам. И ответы могут быть прямо противоположные. И не потому, что кто-то ошибается принципиально, а потому, что просто каждый работает по-своему... В зависимости от темперамента, от способности математику переводить в чувство.

Однако есть физиологические принципы, заложенные внутри каждого кинокадра. Если их уловить, устанавливается связь «экран — зритель». А когда работаешь по чувственной системе, не только изобразительной, но и звуковой, когда ощущение изображения подобно ощущению запаха, только тогда восприятие и становится полным...

Я иногда своим студентам даю задание на какое-то действие, но при этом говорю: «Сделайте общим планом — без переходов, без монтажа, поскольку за ним легко спрятать свое незнание». Подобное задание сродни работе театрального режиссера: сцена открыта, зрители видят все. Театральный режиссер более изощрен в смене мизансцен на общем плане сцены, чем режиссер кино, поскольку последний всегда может скрыться за крупным планом, за монтажной склейкой. Именно по этой причине, мне кажется, в кино гораздо больше коммерческой дешевки, чем в театре. Любая ритмизированная под музыку монтажная нарезка — это быстрый и примитивный способ получения киношного эффекта.

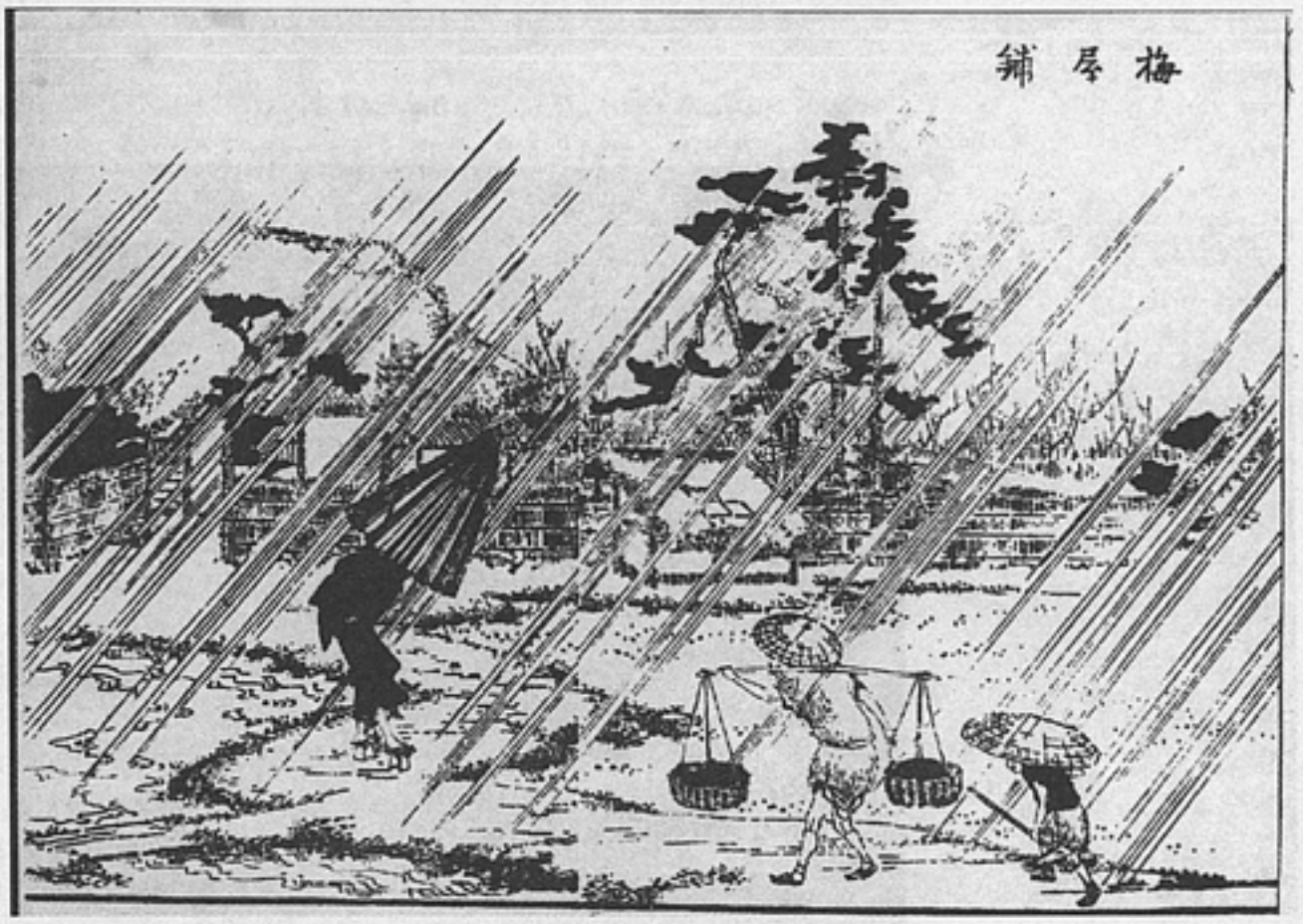
Несколько слов о статичности кинокадра. Фильм рисованный, как правило, более динамичен, чем фильм, сделанный, скажем, такими изобразительными средствами, как «Ежик в тумане». Статика рисованного кадра не выдержит той длительности, которую выдерживает кадр «Ежика». Изображение берет на себя функции драматургии, и статичный персонаж развивается за счет изобразительного насыщения. Безусловно, не последнюю роль здесь играет точность статики в общем ритмическом строении. Ритм готовит паузу. Пауза заполняется не только игровой сменой, но и изображением персонажа.

— Такое ощущение, что в ваших фильмах вода, дождь, туман снимались на натуре и потом комбинировались с рукотворным изображением.

— Вообще, для меня фильм состоит из стихий — воды, воздуха, земли, огня. И, видимо, именно это является причиной выбора того или иного сюжета, того или иного сценария. Сказанное может показаться странным по отношению к фильму «Шинель». Но на самом деле и в нем стихии. Холод — огонь. Мы вот говорим: «Мороз обжигает лицо». И в метафорическом смысле то же самое. В черной воде будут исчезать снежинки. Стихия Петербурга заметет следы букв Акакия.

А когда мы снимали фильм «Цапля и Журавль», я смотрел работы Хокусая. В его лучших листах изображение воспринимается как стихия, вернее, как сложение разных стихий... И, в частности, дождик в «Цапле и Журавле» сделан под влиянием этого мастера. Объясню почему. У Хокусая линии дождя (74) буквально процарапаны сверху вниз — так рисуют дети, — с неба протянуты к земле. Кто-то из русских поэтов сказал (не помню, как точно звучит строчка, но по содержанию примерно так: «Небо пришито струями дождя к земле». И в этом смысле Хокусай тоже ребенок, у него небо тоже пришито к земле струями дождя.

74



Для меня стекающая капля по листу, по крутому боку яблока, дождь, который бьет траву, шелестит листвой, содержательны не менее, чем любое драматическое действие. Воду, в которую попадает Ежик, мы сняли в натуре, на реке. Но она не просто так вошла в фильм. После того как мы получили изображение, кинооператор Александр Жуковский спроецировал его на специально сделанные экраны, которые были забрызганы (как в живописи Джексона Поллака) близкими по тональности каплями цвета. Экран весь был в вибрации мелких точек — идея кинооператора, — и на него шла проекция. Экран постоянно передвигался, менялся под каждым следующим кадром проекции. Таким образом, фактура каждого следующего кадра, пересняторого на пленку, была иной, и изображение словно «кипело», изображение словно вбирало в себя дополнительную энергию. Должен сказать, что чисто в кинематографическом смысле для меня вибрация изображения, его дрожание очень существенны. Если взять сверхкрупное увеличение ячейки кинокадра, сверхкрупное, почти молекулярное, то что мы видим? Пленочное «зерно», как мелкие организмы, скачет внутри изображения. Линия графики, попадая в это неумолчное движение, становится живой. Она все время подвергается атаке пленочного «зерна». Она вибрирует незаметно для глаза. В ней появляется художественная небрежность. Сама по себе линия вне живого пространства мертвеет. (В графическом листе линия имеет свою шероховатость, прозрачность, поскольку карандаш двигается по фактурной поверхности. Возникает неповторимая художественная случайность.) Химический процесс обработки эмульсии трансформирует графику. Кинооператор воспользовался фотографическими свойствами эмульсии, превратив в ее подобие сделанные им экраны, где эффект пленочного зерна создавали мелкие разбрызганные капли.

Я не люблю компьютерное изображение — оно слишком чистое, слишком дистиллированное, оно... в нем не хватает примесей солей, микроорганизмов, необходимых человеку, чтобы у него возникла сопротивляемость к болезням. Мы «пьем» с экрана дистиллированную воду, вместо того чтобы пить воду живую. Согласитесь, вода вкуснее, когда на поверхности ее плавает упавший с дерева лист. От этого вода становится прозрачнее. Компьютер — это изображение из полиэтиленовой бутылки. Дистиллированная вода очищена от всего, в ней не заводятся микробы. Она так и остается чистой, мертвой водой без изменений.

Продолжение следует

ШАРЛОТТА РЭМПЛИНГ:

«Во мне есть что-то от камикадзе»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ШАРЛЬ ТЕССОН

Шарлотта Рэмплинг

Шарль Тессон. Когда вы соглашаетесь на роль, вы это делаете для того, чтобы прожить снова то, что было у вас в жизни, или бросаете вызов незнакомому вам миру?

Шарлотта Рэмплинг. Хороший вопрос. (*Пауза.*) Роль — это погружение в прожитое, которое, возможно, не удалось. То есть не удалось все увидеть до дна. Та-

кое творческое состояние все равно как тайна в собственной жизни. Интрига. Я должна быть заинтригована ролью, чтобы она захватила меня. И предпочитаю, чтобы вживание в образ было своего рода расследованием, триллером, путешествием, когда я сама не знаю, куда иду, но когда в определенный момент появляется достаточно оснований считать, что я на верном пути. Тогда я соглашаюсь сниматься...

Шарль Тессон. Как вы сочетаете стремление прожить по-новому то, что вами уже было прожито раньше, с тем, что вы говорите об игре как об умении поместить себя в воображаемую ситуацию?

Шарлотта Рэмплинг. Не знаю, игра ли это. Я так не думаю, ибо выбор роли объясняется глубокой личной потребностью — на данном этапе моей жизни мне хочется что-то почувствовать, что-то перестрадать, в чем-то разобраться. Сценарий содержит лишь некоторые указания, позволяющие войти в тот мир, на который намекают какие-то ваши интересы. Разумеется, я никогда не была теми героинями, которых играла, но где-то внутри меня есть что-то на них похожее. Это напоминает призыв — на уровне фантазма, на уровне воображения.

Шарль Тессон. В начале фильма Франсуа Озона «Под песком» муж вашей героини выглядит куда более фантомным, чем когда потом становится фантомом. Есть какая-то тяжесть, рутина, которая заставляет каждого из героев быть тут ради другого и в то же время как бы отсутствовать.

Шарлотта Рэмплинг. Действительно. Так бывает у супругов, которые долго живут вдвоем. Внутри супружеской пары, много пережившей вместе, существует своего рода пустырь. Ничья земля, которая увеличивается в размере до тех пор, пока они не расстаются, или... Готовы ли они были расстаться? Это не сюжет фильма, но пустырь остается. По мере того как долгие годы живешь с кем-то, кого, казалось бы, хорошо знаешь, собственное одиночество ощущается все сильнее. Кстати, это одиночество вдвоем прекрасно, я считаю, что его надо культивировать. Ибо мы одиноки в любом случае, хотя мы не любим быть одинокими и предпочитаем быть с кем-то — вместе, рядом. Мне кажется, что эта мысль лежит в основе картины. В этой паре муж отсутствует чаще, чем жена, но прежде она понимала причину его отсутствия... и одновременно не совсем, ибо потом, по мере того как она ведет расследование и пытается разобраться в себе, она начинает спрашивать себя: а был ли он действительно в угнетенном состоянии? Принял ли лекарство? Не самоубийство ли это?.. Но мы так ничего и не узнаем, и это составляет сюжет фильма.

Шарль Тессон. Франсуа Озон дал вам полную свободу показать одержимость вашей героини этим исчезновением?

Шарлотта Рэмплинг. Он не хотел излишеств в показе эмоций. Всякий раз, когда я заходила слишком далеко, я чувствовала, что ему это не нравится. Он не хотел, чтобы я выглядела невропаткой. Показывая Мари спустя три месяца после исчезновения мужа, Озон хотел, чтобы она выглядела смирившейся с очевидностью. Не прибегая к психоанализу, она решает не превращать это исчезновение в проблему, установив для себя некий воображаемый образ жизни, воображаемое существование. Ведь это она желает, чтобы он приходил к ней в виде привидения. Чтобы прожить эти трудные минуты, Мари решает для себя: муж не исчез, он где-то рядом. Озон хотел, чтобы это выглядело нормально,чтобы зритель ощутил ужасную нормальность происходящего.

Шарль Тессон. В другом вашем недавнем фильме «Знаки и чудеса» Носситера есть сцена, во время которой героиня бросает вызов мужу в убогом номере отеля. Увидев вас в этой сцене, я подумал, что вы не могли бы быть столь достоверной, если бы сами не пережили то же самое.

Шарлотта Рэмплинг. Но что такое достоверность в игре актера? Это серьезный вопрос, над которым стоит подумать. Перед вашим приходом мне позвонила подруга, которая видела мой фильм, снятый для английского телевидения. Я играю в нем психотерапевта, который подталкивает своих пациентов к самоубийству. Она сказала: «Шарлотта, это невероятно, ты не способна на такое, но ты настолько убедительна в этой роли, что у меня дрожь пробежала по телу». Будучи всего лишь артистами, мы просто находим в себе самих что-то такое, что есть и в других людях, но что именно нам дано довольно легко показать, раскрыть, изложить, растолковать. Это не имеет никакого отношения к нашей собственной личности. Я не убийца, я не стану подталкивать людей к самоубийству, это не мой мир, но я знаю, что смогу быть очень убедительной в такой роли.

В молодости меня это страшило, теперь нет, потому что я живу в большем ладу сама с собой. Я знаю себя много лет, и мои неврозы и проблемы следуют за мной по пятам.

Шарль Тессон. По поводу достоверности. Ведь всегда в игре артистов можно заметить труд, технику, какой бы блистательной она ни была. А у вас ее не видно.

Шарлотта Рэмплинг. Вы хорошо сделали, что сказали об этом. Я не так много снимаюсь, у меня возникают долгие перерывы между фильмами, но когда работаю, то отдаюсь этому всецело, то есть тут нет никакой манипуляции. Я просто проживаю очень полно свою роль, используя все, чем наделила меня природа. Наверное, когда-то в своей жизни я уже прожила то или другое, что выпало моей героине, но как-то иначе, и только в этом разница между нами.

Шарль Тессон. Подчас в игре актрис ощущается некоторая напряженность по отношению к времени и тем ролям, которые им предлагают. А вы в ладу сами с собой, со своим телом, это ощущается в ваших фильмах и придает вам свободу в том, что вы делаете.

Шарлотта Рэмплинг. Мне приятно это слышать, ибо иначе я не могла бы сниматься. И если я отказываюсь от роли, то именно потому, что она не позволяет мне быть такой... Мне надо прыгать без страховки. Во мне есть что-то от камикадзе, что возбуждает и заставляет время от времени сниматься в кино.

По идее актер должен играть все. Актрисе моего возраста подходят разные роли — в комедиях, драмах, но иногда я застываю: «Нет, не смогу!» Я просто не смогу слиться с таким образом, в который надо проникнуть подобно призраку, чтобы овладеть им и сыграть... или не сыграть. Иным актерам удаются совершенно полярные персонажи, я же знаю свои возможности, в чем-то, безусловно, ограниченные.

Шарль Тессон. Вы цельная натура... в том смысле, что вам надо сделать над собой усилие, чтобы слиться с образом героини, а затем постепенно завладеть ею окончательно.

Шарлотта Рэмплинг. Да, этот процесс напоминает музыку, музыкальную партию. Иные исполнители следуют строго написанной партии, другие прибегают к импровизациям. Мне лично нравится импровизация.

Шарль Тессон. Все ли режиссеры, с которыми вы работали, были привлекательными людьми?

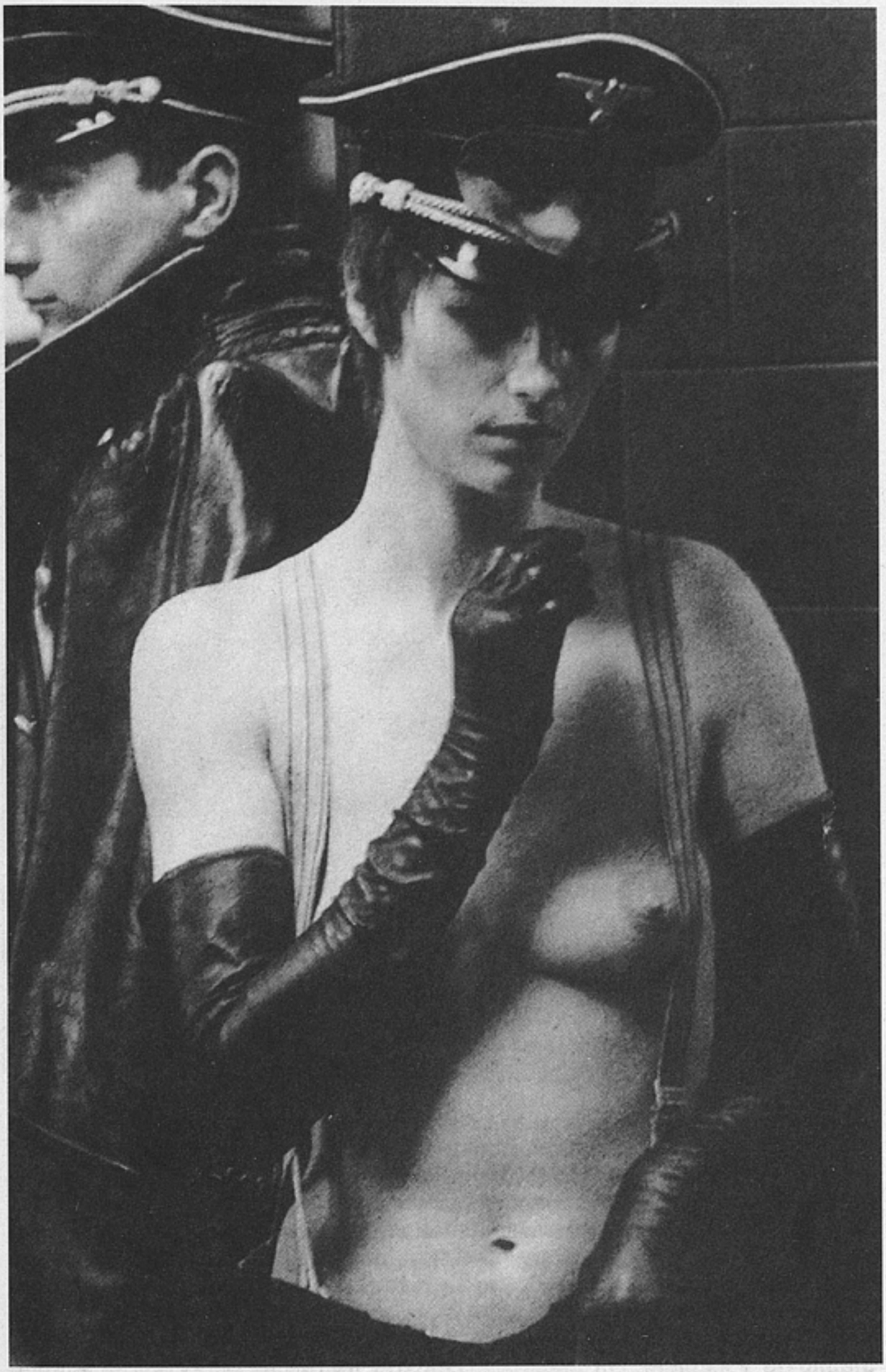
Шарлотта Рэмплинг. Да. Для меня это непременное условие. Если я соглашаюсь на большую роль, если готова пойти на такую авантюру, я встречаюсь с режиссером заранее и не один раз: мне нужно, чтобы возникло ощущение надежности, безопасности, чтобы появилось настоящее уважение и восхищение, даже если я и не во всем согласна с тем, что мне режиссер предлагает. Фильм требует большого труда, от него устаешь. Съемка — это не суп варить... (*Смеется.*) Бывает, работаешь на морозе, приходится долго ждать, нервничаешь, но когда включается камера, происходит волшебство, и от тебя одной зависит, чтобы зрители ощутили это. Любопытнее всего то, что это волшебство случается лишь в течение двух-трех минут в день.

Шарль Тессон. Какая вы на съемке? Вам требуются долгие объяснения? Приспосабливаетесь ли вы к методам работы режиссеров?

Шарлотта Рэмплинг. Я всегда приспосабливаюсь. Я очень гибкая актриса. С того момента когда я дала согласие, все обдумала, когда возникает настоящий диалог, я готова ко всему.

Шарль Тессон. С режиссером, который проигрывает сам вашу сцену или...

Шарлотта Рэмплинг. Таким был Какояннис во время съемок «Вишневого сада», где я играла Раневскую. Мне это ничуть не мешало. Если он так работает, ничего не поделаешь. Но другим актерам это очень мешало, особенно молодым. Они говорили: «Он все время кричит, имитирует нас, это ужасно!» Я отвечала им: таков его метод работы, он таким образом стремится все объснить, помочь актеру понять, чего он добивается. И если вы замкнетесь, то ничего не получится. И по мере того как они видели, что мы, более опытные актеры, соглашаемся с режиссером, но все равно потом все делаем иначе, они успокоились. Джонатан Носситер говорил, говорил, говорил. Франсуа Озон говорит меньше. Осима не говорит ничего, он ждет, когда актер что-то сделает. Все работают по-разному. Актер должен уметь понять, чего от него добивается режиссер, даже если тот молчит. Надо быть настороже, слушать, видеть и никогда не приходить



«Ночной портье», режиссер Лилиана Кавани

с догматической идеей: «Я сделаю так и только так». Существует тысяча способов сделать что-то. Кто в конце концов все решает? Режиссер. Главное — держать внутри себя не нужные жесты, а базовое чувство героя, «основной инстинкт» *(смеется)*, все остальное — детали.

Шарль Тессон. Сыграв сцену, вы предпочитаете услышать похвалу режиссера или вовсе ничего от него не услышать?

Шарлотта Рэмплинг. Часто режиссер после съемки сам не знает, что сказать. Предочитаю, чтобы мне ничего не говорили, я не люблю похвал, они мне даже мешают. Если режисер скажет: «Это было потрясающе», я не смогу сыграть второй дубль...

Шарль Тессон. Вы смотрите отснятый материал?

Шарлотта Рэмплинг. Нет. Я ведь знаю, что делала на площадке. А если пойдешь смотреть, как это вышло на экране, непременно обнаружишь что-то другое, не то, что играла. Начинаешь себя критиковать, находишь, что ты ужасна и т.п. Лучше не видеть.

Шарль Тессон. После того как фильм готов, каково ваше отношение к нему?

Шарлотта Рэмплинг. Я смотрю его только один раз. Я, например, сказала Носситеру, что мне очень понравились «Знаки и чудеса», и потом больше никогда их не видела. Я люблю посмотреть свой фильм много лет спустя, когда он меня

«Гибель богов», режиссер Лукино Висконти

уже не волнует. Тогда я смотрю на себя, как на абстрактного персонажа, как на актера в фильме. Но для этого отстранения нужно, чтобы прошло по крайней мере лет пять, а подчас и больше. Например, картину «Гибель богов», в которой я снималась, я видела в последний раз лет двадцать назад. А тут недавно увидела ее по телевидению и буквально обомлела. Мне теперь понятно, почему она так взволновала зрителей. Я только сейчас поняла, какой это поразительный фильм... Он заставляет увидеть что-то такое в глубинах души... Он внушает ужас, трепет, страх.

Шарль Тессон. Как вы познакомились с Висконти?

Шарлотта Рэмплинг. Он хотел меня снимать, а я говорила ему: «Этой женщине тридцать лет, а мне двадцать два года, просто не понимаю, как я смогу ее играть». Я понятия не имела тогда, кто такой Висконти, я была невежественна. Это он объяснил мне суть кино. «Вам не обязательно стать этой женщиной. Я вижу в вас груз прожитых лет, вам двадцать два года, вы красивая девушка, носите мини-юбку, но я вижу в вас нечто иное, и это мне как раз и нужно. Я вас одену, загримирую, вы станете немкой, живущей в Германии 30-х годов, вы сами увидите — надо только в это поверить». Я поверила ему, снялась в фильме, и роль получилась. (*Смеется.*)

Шарль Тессон. Вы ждете от режиссера, чтобы он увидел в вас что-то вам самой неизвестное?

Шарлотта Рэмплинг. Мне кажется, что кино открывает многое. Даже когда вы видите себя в любительском видеофильме, слышите свой голос, это сильно дей-

ствует, пугает. Театральный актер не видит себя, актер кино может, если хочет, видеть себя постоянно. Но я не стремлюсь к этому. Не дай Бог оказаться в плену своего имиджа, ибо тогда очень быстро появляется культ нарциссизма. Когда-то у меня были основания говорить: «Я очень красива». Но всегда внутренний голос предостерегал меня от подобного соблазна.

Шарль Тессон. Судя по вашей разнообразной фильмографии, карьера никогда не была для вас главным делом жизни.

«Макс, любовь моя», режиссер Нагиса Осима

Шарлотта Рэмплинг. Вероятно, потому что я была типичной девушкой поколения 60-х, следовала своим желаниям. Я совершенно не стремилась сделать карьеру в кино, но очень хотела играть роли, которые бы что-то говорили людям... Я снималась и в коммерческих фильмах. Но и в «Ночном портье», и в других прекрасных картинах, которые дали мне многое в жизни.

Шарль Тессон. А почему вы практически не работали в Голливуде?

Шарлотта Рэмплинг. То, что предлагали мне в 70-е годы, было дерьмом. Я могла бы прописаться в Голливуде, я ведь англичанка, но я не хотела этого.

Шарль Тессон. А фильм Сидни Люмета «Вердикт»?

Шарлотта Рэмплинг. Это был нью-йоркский фильм, как и «Воспоминания о «Звездной пыли» Вуди Аллена. И Люмет, и Аллен сами нашли меня в Европе. Это не голливудская продукция.

Шарль Тессон. Осима в фильме «Макс, любовь моя» использовал ваш имидж внешне немного холодной аристократки. Ему показалось забавным совратить ее, заставив влюбиться в шимпанзе. Вам это нравилось?

Шарлотта Рэмплинг. Очень. Это было моим последним табу, и я решила идти до конца. Людям нравился мой имидж таинственной, скандальной женщины, а в этой картине все не так. Сценарий я прочитала до того, как мне предложили роль, в которой должна была сниматься другая актриса. Мой тогдашний муж, композитор Жарр, должен был писать музыку к фильму, он получил сценарий. Я прочла его и нашла великолепным. А потом продюсер Серж Зильберман, не

зная, что я уже читала сценарий, предложил мне с ним ознакомиться. Я ответила ему, что согласна играть все в этом фильме, кроме полового акта с шимпанзе. Но так как ничего подобного в сценарии и не было, то мы больше об этом не говорили. Я очень рада, что снялась в такой замечательной картине. Когда я впервые встретилась с Осимой, я спросила, какой он представляет себе Маргарет. Он ответил через переводчика: «Не знаю. Это вы мне сами покажете». Он ничего не говорил, только «нет», если ему что-то не нравилось. И тогда мы переснимали...

«Под песком», режиссер Франсуа Озон

Шарль Тессон. ...так и не узнав, чего он хочет?
Шарлотта Рэмплинг. Осима хотел получить лишь первый дубль и был в отчаянии, если он оказывался неудачным.
Шарль Тессон. Он был требователен?
Шарлотта Рэмплинг. Со всеми. Он говорил нам: «Я сам вас выбрал — техников, актеров, всех, ибо вы лучшие в своем деле, и мне нужен только один дубль».
Шарль Тессон. А Висконти?
Шарлотта Рэмплинг. Он был разным с разными актерами. Я была в какой-то мере его протеже. Он говорил мне: «А теперь сыграйте для меня. Покажите, на что вы способны». Это было прекрасно. У нас были отношения отца и дочери. Мне хотелось доставить ему удовольствие. Он стоял за камерой, смотрел, я выходила и делала то, что должна была сделать, и все получалось. В нашей профессии очень важна психология. Надо понять, чего от тебя хотят, ни о чем не спрашивая.
Шарль Тессон. Вам кажется, что у Озона и Носситера вы сыграли нечто новое или то, что делали всегда?
Шарлотта Рэмплинг. Эти два фильма — плод долгих раздумий. Каждые десять лет человек меняется, становится другим. Между двадцатью и тридцатью годами он многое пересматривает, в нем просыпается нечто, что внушает ему страх. Между сорока и пятьюдесятью все, что происходит в жизни, особенно волнует. Я себе сказала: «Посмотрим. Если я выйду из этого испытания, я либо буду продолжать сниматься, либо займусь другим делом». Фильм позволяет актеру раскрыть себя, потом он может этим воспользоваться или нет. И эта возможность завораживает меня. В такой минималистской картине, как «Под песком», все

начинается неожиданно, а потом мы уже неотрывно следим за этой женщиной, моей героиней. Весь фильм построен на эмоциях, на показе того, что происходит во внутреннем мире женщины. С моей точки зрения, в этом его истинный смысл, меня завораживает именно такое кино.

Вообще-то, я киноманка, обожаю ходить в кино. Кино раскрывает во мне вещи, о которых я даже не подозреваю. Так же действует и литература, но теперь я меньше читаю. На полтора часа, на время, пока идет фильм, ты не одна, ты входишь составной частью в мир, в котором живешь, ты абсолютно сознательно воспринимаешь то, что с тобой происходит в конкретную минуту, ведь кто-то посылает тебе свои эмоции. Эта способность узнать себя мимолетна, но я считаю, что и она позволяет развиваться. Американское кино мне теперь нравится меньше, я редко нахожу в нем то, что присуще трудным фильмам, авторским, пусть даже они не во всем удались их создателям.

В молодости я смотрела мало фильмов. В пригороде Лондона, где я жила, был кинотеатр, там шли старые черно-белые ленты. Я начала их понимать постепенно, но поначалу куда интереснее был тот мир, который открывался передо мной. Мне кажется, я осознала, какое кино хочу делать, когда встретилась с Висконти. Я вдруг увидела, что существует целый мир, совершенно мне незнакомый. Огромный мир настоящих чувств, способный предложить людям нечто такое, что им неведомо.

Шарль Тессон. Какое кино, помимо фильмов Висконти, стало для вас открытием?

Шарлотта Рэмплинг. Кинематограф Феллини, Трюффо, ранний Годар, английское кино 60-х, Тони Ричардсон например, «Если...» Линдсея Андерсона. Я никогда не думала, что кино может вызывать эмоции, настолько близкие тем, что я чувствовала и переживала в реальной жизни.

В жизни я обычная женщина, и кино заставляет меня грезить точно так же, как в детстве. Я никогда не навязываю себя режиссеру. Я хочу почувствовать, что желанна, чтобы мое согласие сниматься выглядело, как подарок. Я никогда не приглашу мужчину сама на танец, он это должен сделать сам. Но если меня пригласили танцевать, я могу быть самой прекрасной партнершей, я смогу станцевать что угодно.

Иногда у меня возникают большие паузы между фильмами, но мне все равно время от времени удается сделать нечто такое, что меня вполне удовлетворяет. Однако таких картин никогда не будет много. (*Смеется.*) Прежде я приходила в отчаяние, видя, как много снимаются некоторые актрисы, в то время как я продолжала от всего отказываться. Я говорила себе: значит, я не настоящая актриса, если на все предложения отвечаю «нет». Но я всегда поступаю по-своему.

Cahiers du cinéma, 2001, N 554, Fevrier

Перевод с французского А.Брагинского

Ч Т Е Н И Е

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Дом, или День поминовения

Эта история из жизни военного Мурманска 1943 года поразительна по всем параметрам. Мы многое знаем о той войне, знаем множество фактов в диапазоне от величайших свершений человеческого духа, подвигов до потрясающих степенью цинизма ситуаций, когда «цель оправдывала средства». Но факт существования санкционированного высокими властями из высших соображений закрытого публичного Дома дружбы для моряков-союзников, который в народе называли Борделем имени Черчилля, зашкаливает за все понятия о двойных стандартах, особенно с учетом финала обитательниц заведения.

Я давно слышал об этом сценарии Рогожкина, но думал, что Саша сам будет снимать по нему фильм. Эта удивительная, замечательная, трагическая и по-своему увлекательная литература, которую с натяжкой можно называть киносценарием, пролежала без движения семь лет, ничего при этом не утратив. Прочитав «Дом», я понял, что впервые держу в руках материал огромной силы. Здесь есть все: политика, любовь, жертвенность и радость жизни, благородство и подлость, возможность для сопереживания и даже для юмора, который обостряет ощущение трагизма. Саша, как известно, вообще талантливый человек. Мой первый вопрос к нему был продиктован непостижимостью: как можно, владея таким богатством, как «Дом», не снять самому фильм? Я бы забросил все дела ради воплощения такой темы. Автор ответил, что снял этот фильм в голове уже два раза и возвращаться к прокрученному нет ни достаточного интереса, ни времени, ни сил. Да и сценарное богатство требует материального. У него другие планы. Разумеется, я тут же вошел в переговорный процесс и получил право постановки «Дома» с условием запуска в течение полутора лет. Рогожкин не очень охотно, но согласился с тем, что его работа требует дополнительного перевода на экранный язык, расшифровки отдельных судеб героинь и героев, разработки некоторых характеров, в частности иностранных моряков, которые кажутся фоном. Я хочу расширить образ английского офицера Энтони, который дружит с нашим офицером. Разведчица Фомина приходит и в какой-то момент пропадает. Почему приходит, куда пропадает? Мне, как и зрителю, хочется знать. Героиня, девочка лет четырнадцати, знает английский. Мурманск. Голод, холод, война. Мне интересно придумать ей биографию. Почему она знает английский? Мне нужна история, чтобы работать с героями.

Наличие иностранцев в картине диктует копродукцию, но мы хотим внести какую-то часть российских денег, заявить своего продюсера и работать на равных условиях с зарубежными партнерами, как

и положено при нормальной интеграции в мировой кинопроцесс. Над двумя вариантами сценария — русским и английским — будем работать втроем с Дуней Смирновой и известным американским сценаристом, которого назову после подписания договора. Хочу, чтобы фильм снимался не на английском, а на смешанном языке, как и было в жизни при общении с союзниками.

Сложностей очень много. Партнеры не обожают трагические финалы, а без этого потрясения картина может стать совсем не такой, как ее видели автор, разработчики и постановщик.

Все, кто начинал читать эту повесть о войне с некоторым предубеждением, потом не могли от нее оторваться и читали ночь напролет. Так что — рекомендую.

Алексей Учитель

Еще тепло, по нашим меркам тепло, но им холодно, поэтому нужно натаскать угля на все печи, прогреть помещения так, чтобы было душно. Печи старые и нещадно коптят, когда-нибудь кто-то угорит, но этого не боятся. Они не угорят — слишком мало времени проводят в комнатах, а о наших никто не беспокоится. Топить печи и таскать уголь — моя забота. На это уходит все утро. Я медленно волоку на второй этаж очередную ношу, деревянные ступени скрипят под ногами, только мои шаги да звук моросящего дождя с улицы нарушают тишину и покой дома. Не спит, наверное, только старший политрук Краскин — точно, дверь из его кабинета приоткрылась, и он бдительно осматривает пустой коридор. Одет в гимнастерку и овчинную безрукавку, на ногах срезанные валенки.

— Доброе утро, Андрей Иванович, — говорю я, не ожидая ответного приветствия.

Из комнаты слышен звук радио, Краскин никогда не выключает его, чтобы быть в курсе того, что происходит в нашем мире, сейчас звучит классическая музыка, привычная своим постоянством и не интересующая Краскина, звук приглушен. Он смотрит на меня стылыми глазами, поскреб ногтем двухдневную щетину на подбородке, кивает:

— Заходи.

Заношу влажные ведра с мелким углем к нему, осторожно опускаю на пол около узкой железной койки — дело в том, что Краскин не только служит здесь, но и живет. Впрочем, как и я, но мне просто жить негде. Дом большой, раньше принадлежал купцу Рукавишникову, тот, следуя моде, поставил в комнатах голландские печи, внешне красивые, но угля на них не напасешься — он мелкий и низкого качества, о дровах можно только мечтать. Потом второй этаж дома поделили на множество маленьких помещений, печей, естественно, осталось такое же количество, теперь, чтобы было тепло, приходится топить еще днем. В комнате-кабинете Краскина — буржуйка странной прямоугольной формы, почему ее такой сделали, я не понимаю, но тепла дает много. Я достаю листок бумаги, свой вчерашний отчет, бережно кладу на стол рядом с телефонным аппаратом. Руки в угольной пыли — на бумаге, моем отчете, явственно пропечатываются грязные следы. Краскин бренчит ключами у сейфа, достает клочок бумаги и протягивает мне.

— Что это?

На листке адрес в Саут-Шилдсе, естественно, на английском языке, я перевожу его Краскину, тот молчалив и задумчив, внимательно смотрит на меня, как будто это мне предложили переписку с Англией. На лице нашего политрука так и читается немой вопрос «кто?». В основном адреса из Скапа-Флоу, где расположена база союзников, но попадаются и другие.

— Если что узнаешь, сообщи, — произносит он дежурную фразу.

Я привычно склоняю голову.

— Ладно, иди, — кивает он на дверь.

Пока я подбираю ведра с углем, он успевает аккуратно подшить листок с адресом в папку, запереть в сейф. Такие адреса оставляют сотнями, если каждому

писать, жизни не хватит, да и кто из наших может написать, тем более на английском. Только воспитательница Инга, она старая эстонская коммунистка, когда-то училась у себя в гимназии, пришла вместе с эстонским корпусом, после ранения попала сюда, в Дом. Немецкий и финский она знает, немного говорит на французском, естественно, и по-русски, с жутким акцентом, хотя я уверена, что писем никому она писать не стала бы, по крайней мере, мне сложно представить ее за этим занятием.

— Эй, Мышь, иди сюда, — тихо просят.

Я опускаю ведра с углем около печки — пусть пока посохнет, — вхожу в комнату. Катя Иванова по кличке Кошак ласково улыбается мне, я уже понимаю, зачем нужна ей. В комнате все пространство занимает кровать, у окна стоит столик с тазиком и кувшином для воды, сейчас шторы отдернуты, и в комнате стыло и неуютно, не спасает даже зеркало в старинной раме. На столе остатки пиршества, почти пустая бутылка дешевого виски, окурки и прочий сор. Пахнет, впрочем, как и в других комнатах нашего Дома. Я тоже пахну Домом, потому что приходится ночевать в этих же комнатах. Кислый запах безразличия и бедности. Так иногда пахнут старушки, которым надоели этот мир и долгая непонятная жизнь. Иначе пахнет только у Жени Цай, но она меня никогда не пускает.

— Мышь, выручай! — Катя-Кошак ловко заталкивает в мой ватник плитки шоколада, какие-то баночки, пакетики, несколько пачек американских сигарет. — Краскин дежурит? — дышит она на меня перегаром и нечистым ртом.

— Бдит, — подтверждаю я ее опасения. — На страже вашего покоя и чести.

— Во сука старая! — привычно возмущается Кошак, передавая мне пачку галет и банку сгущенного кофе.

Это мое — плата за работу. Она достает из глубин нижнего белья несколько мятых купюр — доллары, есть несколько шиллингов. Отсчитала несколько бумажек, затолкала их в вырез кофты — плата за спокойный выход на волю из Дома. Деньги предназначаются нашему завхозу и коменданту Захарчуку Михаилу Васильевичу, хотя чаще он предпочитает брать натурой, что категорически запрещено, но Захарчук устраивает все столь умело, что ни Краскин, ни стойкая железная Инга не смогли поймать его, хотя подозревали в этих преступлениях. За несколько купюр комендант может выпустить во внеурочное время, сейчас как раз наступает такой момент.

— Иди-иди! — торопит меня Кошак. Сама разглядывает остатки виски в мутной бутылке. Притворно вздыхает.

Я открываю дверь, замечаю, как она присела за кроватью с бутылкой, подернув полы халата... Тихое журчание.

Галеты и сгущенку я прячу на полке в своем закутке, где хранятся швабры и ведра для уборки помещения. Есть там у меня и деньги, которые редко, но перепадают мне, хотя что с ними делать, я не знаю, пока пусть лежат за доской. Я уже мечтаю, как пойду к охранникам, которые размещаются в пристройке во дворе, рядом с «удобствами», там постоянно горячий кипяток, можно в любое время сделать нечто напоминающее прежний чай, открыть банку со сгущенным молоком и тонко намазать хрустящую галету...

— Чего это ты отощала? — доносится из-за двери голос Захарчука. — Есть надо больше... Это что, всё?

Я стою в коридоре, хотя они и говорят очень тихо, но временные перегородки в новом перегороженном коридоре очень тонкие, а слух у меня отменный.

— Больше не дали, Михаил Васильевич, хоть обыщите с ног до головы... — оправдывается Катя Иванова. — Ой, осторожнее, не мните так... Больно же!

— А ты терпи! — шепчет комендант. — Терпи! Тут надо все силы отдавать победе!.. Вот, а говоришь, что всё! Может, еще где посмотрим, пощупаем!.. Виски их — полное дерьмо! Мочой отдает... — жалуется он.

Но по бульканью понятно, что отпивает еще.

Виски — плохой, а отдает мочой потому, что Кошак, я сама видела, мочилась в бутылку, мстя Захарчуку за унижение, а может, старалась придать остаткам, которые она носит коменданту, большую значимость. Я, побрасывая уголь в печь, невольно слушаю их возню за тонкой перегородкой.

— Как они только пьют его?.. — не перестает возмущаться Захарчук. — Давай сюда, маленькая... Иди к папочке...

— Я сама, а то чулки опять порвете... — соглашается, слышно по голосу, Кошак.

Что-то с шорохом сползает на пол. Слышен звук расстегиваемой портупеи... Захарчук типичный раскормленный здоровый тыловик, поэтому особенно тщателен в форме.

— Мне в город надо, Михаил Васильевич... — просит Кошак. — Выпишите увольнительную?

— Ее, увольнительную, заслужить надо! — сопит комендант. — Просто так не пройдет... Давай!

Мне дальше неинтересно, я здесь уже год и всего насмотрелась. Я уже и со счета сбилась, сколько их всяких прошло через Дом за это время.

Я слышу из-за двери сдавленный стон, створка ее бесшумно приоткрывается — Кошак лежит на столе, зажимает в зубах добротный ремень Захарчука, чтобы не было слышно ее умелых криков. Вечером она кричит не стесняясь.

Через узкую дверцу в массивных воротах я выхожу с нашего двора, останавливаюсь на углу спуска к воде. Снега мало, он весь черный от угольной пыли, которая обильно покрывает все пространство у Дома. Охранник Василий меня не проверяет, не потому что доверяет мне, а просто у меня хорошие отношения с ним да и проход у меня в Дом свободный. В утренней зябкой дымке видны тени кораблей, чуть дальше хищные узкие тела подводных лодок. В торговом порту идет разгрузка транспортов, они стоят уже неделю и скоро уйдут. Мы будем ждать следующих, для меня это небольшой отдых — не надо каждый день топить, мыть полы и менять в комнатах простыни, правда, их не так часто и меняют, иногда просто переворачивают.

Я вижу, как из Дома выходит Катя Иванова, осторожно обходит лужу во дворе, сберегая боты. Дает Василию пачку сигарет, показывает увольнительную в город. Тот начинает придирчиво проверять ее сумочку. Я медленно двигаюсь по деревянным мосткам улицы с таким расчетом, чтобы встретиться с ней за углом ближайшего дома, где нас не будет видно от Дома. Обычно я передаю ей товар в подъезде деревянного двухэтажного барака или в расположенном рядом туалете, по размеру не уступающем самому бараку. Но сегодня не везет — рядом с входом топчется замерзший патруль из двух человек в потертых шинелях, наверное, ждут начальника, который зашел в барак погреться или еще по какой нужде. Кошак дает мне знак, мы проходим мимо. Ко мне не пристают, ей же заступают дорогу, начинают заигрывать. Шмыгая покрасневшими носами, улыбаются, просят показать документы. Документы у всех наших в полном порядке, но патруль долго изучает пропуск Кошака, надеясь на легкий непринужденный разговор и милый флирт с красивой и молодой женщиной. Катя же устала, и нет ей никакого дела до двух промерзших солдатиков. А тут еще и офицер вышел из дверей, только посмотрел на нее — все понял. Мазнул глазами по пропуску, вернул молча. Стал проверять сумочку, но там ничего нет, всё у меня на теле. Я за это время ушла довольно далеко, ничего, пусть Кошак побегает, ей полезно.

Патруль проследовал за ней, она заметила это, сбавила шаг. Через квартал поравнялась со мной, патруль не отставал, вероятно, делать им было нечего. Катя быстро проговорила мне свой адрес.

— Жди меня там, — напоследок напутствовала меня и свернула в первую же улицу.

Я заметила, что патрульные двинулись за ней.

Жила она в старом районе, на другом конце города, за два часа я успею вернуться в Дом и протопить комнаты. Уголь мокрый, но горит дольше, чем дрова. Единственное неудобство — черная гарь и пыль, которые оседают на пол, приходится мыть часто, даже не просто мыть, а скоблить. От этого краска пола, особенно в коридорах, протерлась в некоторых местах до древесины. Захарчук пытался было красить его, но гости наши не дают ему высохнуть — грязи стало еще больше, комендант разумно решил, что лучше мне его чаще мыть, чем изводить понапрасну дефицитную краску.

Барак, где жила Кошак, располагался под сопкой, к трем дверям были проложены настилы из прогнивших досок. Во дворе сохло белье, около входа сидели собачка и старушка, такая же мелкая и со слезящимися глазами, как и у песика. Вероятно, охраняли белье на веревках. Я не знала, где живет Иванова, и спросила у старушки.

— Блядь-то? — бодро поинтересовалась бабуля. Голос у нее был чистый и звонкий. — А тут вот, на первом этаже...

Очевидно, Кошак и здесь жила со всеми в мире и согласии. Я раздумывала, идти или подождать ее, но мои сомнения разрешились сами собой — со стороны заводского района показалась ватага молодняка. В лихо заломленных кепках, брюки заправлены в сапоги с неумело обрезанными голенищами. Главаря я знала очень хорошо, да и он меня. Звали его Веня, но это давно, а теперь он звался Валетом и промышлял со своими юными напарниками на местном толчке, где я и столкнулась с ним впервые, хотя поговаривали, что сферы своего интереса он начал расширять, работая на станции для портовых бандитов и наивно полагая, что охрана грузов в малолеток стрелять не будет, хотя уже стреляли, только пока не очень удачно. Валет что-то говорит своим, от толпы отделяются двое дегенератов и направляются ко мне. Я не жду, пока они начнут со мной светскую беседу, быстро открываю дверь...

Узкий темный коридор, заставленный мебелью и вещами. Глаза долго привыкают к полумраку. Заметив какое-то шевеление в конце коридора, спрашиваю:

— Ивановы где живут?

Откуда-то со стороны меня цепко хватают за руку, волокут в комнату. В ней тесно от обилия кроватей, из окон льется холодный свет. За столом сидят трое детей — два пацана лет семи-восьми и девочка чуть постарше. Лопоухие и злые. Посматривают на меня жадными голодными глазами.

— Чего случилось? — развернула меня сухая измотанная женщина. Маленькая голова плотно увязана в серый платок, на теле свободно болтается такого же цвета балахон. — С Катькой что случилось?

Чем-то напоминает она Кошака, особенно выражением глаз — загребущие глазки.

— Нормально все. Сейчас придет, — успокаиваю я ее.

— Ты оттуда, из Дома? — спрашивает она, руку мою не отпускает. — Зачем пришла? Мы гостей не звали.

— Нам гости не нужны! — подтвердили пацаны, зло посматривая на меня. — Нам и самим мало есть.

— Я не объедать вас пришла! — стала доставать из ватника «подарки». Выкладываю на стол.

Женщина продолжает цепко держать мою руку, дети ловко сортируют дары. Шоколад на теле размяк.

— Всё? Это всё? — мать Кошака неумело обыскивает меня. Даже полезла в штаны. Вытащила пачку галет, моих. Плата за доставку товара.

— Это мое... — говорю я, стараясь вернуть пачку галет.

— Как же, ее! — мать Кошака заламывает мне руки, стремясь продолжить обыск.

— Наше это! — пронзительно кричит один из пацанов, продолжая сидеть на месте.

Брат его молча бросается на помощь матери, крепко вцепился зубами в мою руку, как котенок.

— Воровка! — продолжает вещать лопоухий. — Наше это! Все наше! Жирует за наш счет, а мы тут от голода пухнем!

— Крепче кусай ее! — советует девочка, лениво ковыряя в носу грязным тонким пальчиком.

Тот, что постарше, выползает из-за стола. Я только тогда замечаю его тонкие ноги дистрофика, еле держится. Опираясь руками о стол, направляется ко мне. Я вырываю свою руку из пасти лопоухого, он легко отлетает на брата, вместе валятся на пол. Девчонка смеется, показывая на братьев пальцем.

— Ах ты так с нами!? — злобно ворчит мать Кошака, хватая меня за отвороты ватника, руки у нее в крупных бурых пятнах. — Еще и драться!

Хотя и держит она меня цепко, но чувствуется, что слабая и легкая. Я отталкиваю ее, быстро прохожу по коридору, на ходу задевая тазик, висящий на стене. Противный звон его сопровождает мой проход. Выбиваю ногой дверь, свежий воздух почти моментально охлаждает мою злость. Поправляю одежду на себе. Старушка с интересом посматривает на меня. Чуть в стороне Валет в окружении приспешников, но теперь я без груза и не боюсь их.

— Они, Катька с мамашей своей, мою Люсеньку съели, — певуче сообщает мне старушка. — Хорошая была, ласковая, а они ее заманили к себе и съели... Совсем без совести люди!

— Какую Люсеньку? — не понимаю я.

Тело противно колотит от злости. Стараюсь унять тяжелое дыхание.

— Подружку Лютика, — кивает старушка на тихого песика. — Он с того дня и погрустнел, стареть стал на глазах...

— Черт! — Я покидаю звонкоголосую старушку, которая еще умудряется вслед мне поведать, что после этого акта у Аньки, матери Кошака, волосы повылезали и ноги опухли. Наверное, если и вылезли волосы, то не от этого. В городе подъели почти всех собак. На кораблях или у военных только остались четвероногие друзья. И у нас в Доме, скрываясь в тепле и относительном довольствии от неизбежного печального финала в обычном мире.

Следуя мудрому совету, что один на пустой улице не воин, бросаюсь бежать, быстро оставляя за спиной своих преследователей из банды Валета, да они особенно и не спешили за мной.

В тихом переулке наткнулась на сопливого в огромной шинели солдатика с карабином. Гордо стоял под остатками проводов, с которых свешивался на стропах запутавшегося парашюта летчик. Висел лицом вниз, мерно покачивался, кружась на длинных лямках. Лицо в кожаной утепленной маске. Наш или нет — не разобрать. Может, союзник. Понятно, что мертвый.

— Кто? — спрашиваю у солдатика, останавливаясь рядом.

— Давай топай. Не положено... — гордо шмыгает носом, как будто сбитый летун его работа.

Я спросила просто так, мне не очень-то и интересен этот мертвяк. Уже спокойно пошла дальше, к Дому.

Кошака я по дороге не встретила. Это и хорошо, не выдержала бы — сцепилась с ней...

Успела протопить печи и протереть влажной тряпкой коридор на втором этаже. Мимо, тяжело отдуваясь, прошествовала в кабинет Краскина кассир Дома Эмма Васильевна Фалина, в морской шинели и синем берете с маленькой звездочкой. Я вежливо здороваюсь с ней, она молча кивает мне, улыбается. Она ходит с охраной. Хотя на боку у нее и висит кобура с револьвером, но не думаю, что он ей понадобится — всякий разбойный люд семь раз подумает, прежде чем решится помериться с ней силой. Год назад два моряка с плавбазы попытались отнять у нее портфель с выручкой, завершилось это месяца через два, когда после госпиталя их отправили в штрафной батальон. После этого случая ее сопровождает охранник с длинной винтовкой со штыком, сейчас он, наверное, сидит в каптерке у охраны и гоняет жидкий чай.

Внизу уже стали собираться. Первой я застаю новенькую. Она стоит у окна, смотрит во двор, где топчутся Женя Цай и Вика Оленева. Перед ними Инга Лаур, небольшого роста, крепко сбитая. Одета в длинную офицерскую шинель, на голове фуражка старого образца с матерчатым козырьком. В руке неизменная папироса. Наш воспитатель курит много, иногда девушки отдают ей подаренные сигареты, которые она тут же обменивает на привычные папиросы. Что-то говорит Цай и Оленевой, те молча внимают правильным словам воспитательной беседы. Мимо них просеменил маленький Арон Семенович, наш врач, — до начала регулярного медицинского осмотра оставалось несколько минут. Врач вежливо приподнимает свою фуражку, так и не может привыкнуть к уставному приветствию. Лаур молча отдает ему честь.

Я смотрю на девушку у окна, она внимательно смотрит во двор. Лицо тонкое и красивое. Но какое-то очень серьезное.

— Добрый день, — вежливо приветствую я новенькую.

Обычно я всегда отгадываю, кто пришел. С ней начинаю теряться — то ли будет работать в Доме, то ли служить.

— Добрый день... — ко мне она даже не повернулась.

Мимо пробежал Арон Семенович, поприветствовал нас.

— Машенька, на осмотр! — традиционно неумело пошутил со мной. Сам смотрит на новенькую. — Вы ко мне?

Она молча протянула ему бумажку, направление в Дом от горкома. Смотрит чуть поверх головы врача — рост позволяет.

— Вам сначала нужно к Андрею Ивановичу, потом уж милости прошу ко мне, — объяснил он гостье. — Мышь, проводи товарищ Фомину, — смотрит он на меня.

Я веду ее наверх.

Краскин долго читает направление от горкома, как будто изучает личное дело, хотя на листке всего несколько строк. Она стоит перед ним и спокойно осматривает кабинет.

— Ну, товарищ Валентина Фомина, нам нужны опытные культурные работники широкого профиля... — начинает беседу Краскин. На ее губах мелькает улыбка, он и сам понимает нелепость слов «опытные» и «работники», тут же поясняет: — Я имею в виду людей, понимающих иностранные языки. Сама понимаешь, время сейчас трудное, а к нам всякие люди приходят, хотя и союзники, но, как говорится, дружба дружбой, а табачок... Ты, кстати, куришь? — он набивает темным филичевым табаком очередной бумажный мундштук в старенькой машинке для закрутки папирос.

— Курю, товарищ старший политрук, — ровно отвечает.

— Это хорошо... то есть для женщины это, конечно, плохо... Ладно. Потом поговорим, — говорит Краскин, хотя я не помню, чтобы его политбеседы продолжались дольше, чем эта. — Идите, товарищ Фомина, к врачу. Мышь, проводи.

— Что это за кличка у тебя? — спрашивает она, когда мы спускаемся на первый этаж.

— Меня Машей зовут, наверное, от этого... — поясняю я, хотя кличку получила еще в первые недели работы совсем по иному поводу. Голодная была, еле на ногах держалась, а тут — море хлеба, я не выдерживала — отщипывала маленькие кусочки, а когда заметили меня за этим занятием, стала оправдываться, что не я это делала, а мыши. Вот и получила это глупое прозвище.

Арон Семенович осматривает Вику Оленеву. Хоть у нее и благозвучное имя и фамилия, она из глухой поморской деревни. Крупна телом и широка костью, с роскошной толстой косой. Наши гости, приходя в Дом, прежде всего обращают внимание именно на нее — для них она представитель «русских красавиц». Вика равнодушно сидит в кресле, похоже, даже дремлет. Арон Семенович выпрямился, поправил очки.

— Свободна, милая... — посмотрел на Фомину. — Ну что ж, любезная, раздевайтесь...

Она чуть помедлила, начала неторопливо расстегивать пальто.

В коридоре уже стали собираться. Проснулись и побежали на улицу, в дощатое строение с кривыми буквами «М» и «Ж» на хлипких дверцах. С улицы нанесли грязи, мне пришлось протирать пол и ворчать на них — тряпку для кого перед дверью постелили?

Вошел младший лейтенант-интендант, за ним солдатик, который тащит два угловатых чемодана.

— Давайте, девоньки! Налетай! — весело тонким голоском пищит интендант.

Несут чемоданы в зал, где раскладывают их, доставая из нутра великолепные вещи — платья, костюмы, какие-то воздушные сорочки, шарфики, чулочки...

Это не для меня. Девицы бодро потянулись к добру. Интендант, умело оценивая каждую, выдает тот или иной наряд. Ему доверяют — еще никогда не ошибался с размером...

Женя Цай лениво отошла от столика, унося темное длинное платье. Пошла к себе в комнату, в которой пахнет совсем не так, как в Доме, чем-то особенным и далеким.

В коридоре стояли Тамара и Женя Швецовы, погодки, рассматривали только что полученные наряды. Они очень похожи, некоторые даже принимают их за близнецов. В Доме они не так давно, держатся вместе и несколько настороженно.

Иванову не видно. Я думаю, что могло с ней случиться. Хлопает дверь — входит Оля Воловец. Выбежала из Дома в одном халатике. Тщательно вытирает ноги о мою тряпку. В отличие от многих, вежливо здоровается. Сестры Швецовы отвечают ей.

— Мне бы что поярче... — просит она, подходя к интенданту. — В цветах...

— Поярче носят только шлюхи... — говорит задумчиво младший лейтенант, роясь в чемоданах. — Строгий стиль подчеркивает красоту и привлекательность женщины...

Солдатик пожирает глазами тело Оли Воловец.

— Мышь, пригласи сюда Андрея Ивановича, — выглядывает из дверей кабинета Арон Семенович.

Я несусь к Краскину. Бегу, потому что вид у нашего врача несколько растерянный. По дороге встречаю Свету Еремину, когда она проснулась, я не видела. Она умеет жить тихо и незаметно, но мне она не нравится — постоянно ест что-то в кровати, грызет, потом на простынях полно сухих крошек. Она самая молодая в Доме, пришла, когда ей еще не исполнилось семнадцать.

— Вот — полюбуйтесь! — указует Арон Семенович.

Фомина стоит напротив окна, и я сначала не замечаю, на что именно растерянно показывает врач. Краскин подходит и смотрит на голое тело. Валентина закрывает груди руками, но по лицу не понять — стесняется она или нет. Спокойное, я бы даже сказала, равнодушное лицо.

— Ты что, на фронте была? — спрашивает политрук.

— Да.

— Я думаю, они сами знают, кого присылают к нам... — говорит Арон Семенович. — Им там виднее...

— Это-то они не видели, — резонно возражает Краскин.

В кабинет заходят Захарчук и Инга Лаур. Бесцеремонно подходят и разглядывают Фомину. Комендант многозначительно крякает, отводит ее руки — груди у нее небольшие и крепкие. Он внимательно изучает ее тело, даже присел. Бриджи туго обтягивают его зад. Инга повернула новенькую, только тогда я замечаю на боку длинный рваный шрам. Еще розовый и страшный.

— Осколочное ранение, — вздыхает Арон Семенович. — Давно вы из госпиталя?

— Три месяца.

— Им это может не понравиться, — заявляет Лаур.

Курит, строго глядя на тело Фоминой. Рассматривают ее, как какое-то животное или предмет.

— Одевайся, — вздыхает Краскин. — С остальным у нее все нормально?

Арон Семенович печально кивает — все в порядке.

— Может быть, и понравится. Фронтовик... Герой. У тебя награды есть? — с надеждой спрашивает комендант у Фоминой.

— Нет.

Она стоит уже одетая. Стыло смотрит на них.

— Может, ей значки какие-нибудь повесить? — предлагает Захарчук, осматривая Валентину. — Ну, там... «Ворошиловский стрелок» или еще чего... Все равно они в наших наградах ничего не понимают, а со значками будет смотреться...

— Согласуем с горкомом, — решает Краскин.

Чувствуется, что он совсем не рад этой перспективе.

— Арон Семенович, на осмотр можно? — заглядывает в помещение Кошак.

Через руку переброшены два платья и ночные сорочки — она всегда умудряется получить больше нарядов, чем все остальные. Лицо у Ивановой распаренное, видно, торопилась.

— Ложись, — кивает на кресло врач.

Кошак, с интересом посматривая на новенькую, начинает быстро раздеваться. Захарчук масляно косится на нее. Я увожу Фомину из комнаты.

Она старается есть не спеша, но видно, что с трудом сдерживается. Голодная. Я смотрю на нее осторожно, понимаю, что никому не нравится, когда за ним наблюдают во время еды, но не могу удержаться — мне безумно интересно смотреть на человека, когда он ест. Правда, только в последние годы, до войны этого не было. В Доме кормят хорошо, дают, как гордо сообщил Захарчук, норму подводников. Свою порцию я уже съела и теперь, попивая чай, грею о бокал руки, тихо слежу, как она ест. Сидим мы на кухне, она осталась без переделок — большая и светлая. Несколько столов, за которыми могут разместиться почти все наши обитатели. Посуда разнородная, но хорошая — со старых военных кораблей, с вензелями и надписями. Моя любимая тарелка со скромной росписью по бортику: «Крейсеръ Перваго ранга «Александръ III». Сейчас в комнате помимо нас только сестры Швецовы и Еремина да повариха Паша. Ей лет под шесть-

десят, маленького роста, шустрая, с прекрасными зубами, что вызывает зависть у политрука Краскина, во рту его блестит тусклый серебристый металл. Плита занимает почти всю стену, над ней вытяжка из медного листа. Пол выложен плиткой, на которой еще остался старый рисунок — цветы и листья, очень красиво, такое чувство, что они свободно осыпались откуда-то с небес. Я замечаю, что Фомина смотрит на пол. Мне в первое время тоже нравилось разглядывать пол, успокаивало.

Вошла Кошак, следом за ней Женечка и Петя. Женечка — женщина неопределенного возраста, сухая и очень высокая, она играет в Доме на аккордеоне, создавая, как говорит Краскин, непринужденную обстановку. Петя, наоборот, маленького роста. Он слепой и играет на скрипке. Говорят, что он был хорошим музыкантом, пока не ослеп от денатурата. Еще до войны. На нем аккуратный костюм, ворот сорочки проткнут булавкой.

— Здравствуйте, милые дамы! — весело приветствует нас Петя. — Баба Паша, мне, пожалуйста, погуще и мяса побольше.

Насчет мяса — шутка, иногда дают тушенку, но это бывает редко. Петя ловко проходит между столами, рукой и тростью определяя свободное место. Его, конечно, могла бы провести Женечка, но он предпочитает демонстрировать свою самостоятельность и независимость. На ходу он касается руки Фоминой, останавливается.

— У нас новенькая? — он поворачивается к ней. Иногда кажется, что он видит, а темные очки — просто так, для форса. — Петр! — он игриво склоняется, находит и целует ей руку. — Несказанно рад «видеть» вас в нашем Доме.

— Фомина, — она, кажется, ничему не удивляется.

— Надеюсь, вам у нас понравится. Тут вечерами музыка играет, танцы, приходят кавалеры... — тараторит Петя. Я понимаю, что он уже где-то принял, вероятно, у охранников. — Ну, где еще в наше время можно завести приятные знакомства с людьми благородными и умными?..

— Она не такая, Петя! — отводит его от Фоминой Женечка. — Извините его, пожалуйста...

— Миль пардон, мадам! Экскьюз ми!

Он усаживается за стол. Баба Паша ставит перед ним тарелку перловки с маленькими кусочками сала.

В дверях кухни показывается Инга Лаур и пронзительно свистит в боцманскую дудку. Фомина от неожиданности вздрагивает, удивленно смотрит на воспитателя.

— Это просто сигнал, что обед закончен и пора готовиться к работе, — объясняю я ей действие воспитателя.

Дудку подарил Лаур боцман с английского транспорта. Он оказался эстонцем, и на радостях, что в таком глухом медвежьем углу встретил землячку, отдал самое ценное, что имел. С тех пор сигналы в нашем Доме подаются именно так.

Еще один пронзительный свисток. Вбежала Юлия Устинова — как всегда, она безнадежно опоздала. Тряхнула аккуратной головкой в мелких кудряшках, мило улыбаясь.

— Товарищ Лаур, виновата, но такие дороги! Еле добрались! Машина застряла!.. — оправдывается она и садится за стол рядом с Петей. — Привет...

Юлии многое прощается — у нее серьезный покровитель, офицер из органов. Я часто видела, как ее подвозила к Дому «эмка». Лаур молча удаляется, Юлия игриво показывает ей вслед свой маленький язычок.

— Петя, ты мне сыграешь вот это... Та-та-да-да-да... — начинает довольно умело напевать Юлия, одновременно выгребая из своей тарелки кашу в Петину.

Тот привык, что она отдает ему свой обед, за что иногда исполняет ее музыкальные прихоти.

Я могу позволить себе задержаться. Баба Паша, когда все уходят, иногда дает мне что осталось от обеда. Я все никак не могу наесться. Но сегодня на кухню зашел Захарчук, молча сел. Женечка и Юлия быстро доели, увели с собой Петю. Тот молчаливо подчинился — сам все слышал. Захарчук многозначительно посмотрел на меня, я сделала вид, что не понимаю. Пью чай и смотрю, как он наливает себе виски. Баба Паша ставит перед ним тарелку, не с кашей. Комендант выпивает и морщится. Закусывает.

— Паша, не поверишь — такая дрянь! Как только они это пьют? Мочой отдает! — жалуется он. — Попробуешь?

— Вы же знаете, Михаил Васильевич, я этого не пью... — отказывается баба Паша.

Я ей давно рассказала, «что» добавляет в бутылки для коменданта Кошак. Хотя когда предлагают стаканчик бабе Паше другие, она не отказывается.

— Как можно такое пить? — Захарчук в очередной раз наполняет стакан мутноватой жидкостью. Вздохнув, выпивает...

Баба Паша сочувственно смотрит на него.

Я выхожу в коридор — как всегда неожиданно, зажегся весь свет. Окна в плотной светомаскировке, сшитой из темных кусков морских бушлатов. Дом на глазах преображается. Лаур три раза подает сигнал — вниз начинают спускаться наши дамы. В вечерних платьях и строгих нарядах, преображенные и красивые. Плечи Юли даже окутывает боа из перьев — подарок ухажеров из НКВД. Я все прекрасно понимаю, но выглядит это красиво и завораживает...

— Пошла вон, — небрежно на ходу бросает мне Лаур.

Я лишняя на этом «празднике», а потому послушно удаляюсь...

Я мирно сижу в домике охранников и попиваю вместе с ними разбавленный кипятком сгущенный кофе. Охраняют нас двое — Василий и Егор Николаевич, списанные и негодные к строевой службе моряки. Василий по болезни — у него грыжа, а Егор Николаевич по причине отсутствия ноги, он потерял ее еще в первую мировую, служа царю. Василий — маленький и крепко сбитый, а Егор Николаевич — длинный и тощий, в очках с толстенными линзами, за которые невозможно спрятать детские и беззащитные глаза. Они, конечно, если в Доме произойдет конфликт, придут на помощь, но чисто внешне. Охраняет покой сотрудников и работников комендант и завхоз Захарчук. В углу комнаты стоит пирамида с двумя винтовками «мосина», а у Егора Николаевича есть еще и наган, он иногда дает мне его почистить. Наше чаепитие нарушает шум мотора.

Василий чертыхается и идет открывать ворота. Прибыл автобус, который привез первую партию клиентов. Наших доблестных «союзников». Мне не положено выходить и мелькать перед их глазами, да они и не интересуют меня. Козлы. Слышатся их крикливые голоса, смех здоровых сильных людей. Конкистадоры, благородные колонизаторы... Бренча дешевыми стеклянными бусами и зеркальцами, они шумно двинулись к строению. Я даже не вникаю, о чем они говорят. Напишу что-нибудь, все равно Захарчук ни слова по-ихнему не понимает...

Мимо Василия просеменил к воротам Арон Семенович, охранник отдает ему честь, врач в ответ приподнимает фуражку, смешно шаркая ножкой. Василий к этому уже привык. Егор Николаевич скрипнул протезом.

— Ушел... — посмотрел вслед маленькой фигурке врача. — Ну, чего?

— Постараюсь, — обещаю я.

Выхожу от охранников и иду к Дому. Обхожу его, у нас есть черный вход рядом с кухней. Там застаю странную пару — в теплых американских куртках, но в наших ушанках, один подставил плечи, второй, стоя на нем, соединяет какие-то проводки.

— Не помешаю? — спрашиваю я. От неожиданности нижний покачнулся, второй неловко скатился вниз. Смотрят на меня.

— Ты из Дома? — спрашивает нижний.

— Из Дома, — смотрит на меня второй. — Тебя Мышь звать? Правильно, Маша Изразцова?

Я молча киваю головой — правильно. Мария Ивановна Изразцова, 1929 года рождения — это я.

— Ну, иди... Нам еще надо телефонный провод починить... — после паузы говорит нижний.

— В Доме есть лестница... — предлагаю я.

— Да мы уже и так все исправили... Иди, девочка! — отказываются от моего присутствия на заднем дворе.

Странные «телефонисты». Я уже давно знаю — за Домом следят, но вижу их в первый раз. Хорошо работают. Только зачем тогда мои отчеты для Краскина? Может быть, они потом проверяют и сверяют данные? Или работают разные ведомства?.. Думать над этим лень. Я не очень-то и выдумываю — пишу, что видела и слышала. А это знаю только я.

У бабы Паши для меня уже приготовлен пирожок из картофеля. Она жарит их вместе с кожурой — очень вкусно. Пахнет конопляным маслом и немного землей. Я ем и прислушиваюсь к шумам. Из холла на первом этаже все перемещаются в комнаты на втором. Я осторожно выглядываю в коридор — из туалета выползает Захарчук, на ходу застегивая бриджи. Туалетом разрешено пользоваться не всем, для обслуги, к каковой отношусь и я, все удобства во дворе. Рядом с туалетом — ванная и душ. Воду для них носит охранник Василий, а я только грею старый в медном корпусе титан. Это самое трудное — нужно поддерживать огонь все время. Я захожу в ванную, огонь весело полыхает, титан гудит. Я подбрасываю еще несколько совков угля. Баба Паша уже ждет меня в коридоре.

Открыть замок в кабинет врача несложно. Раньше был отличный старый, но его сломали и поставили простенький, который поддавался обычному гвоздю с загнутым кончиком. Вот таким инструментом я и взламываю дверь. С бабой Пашей мы проникаем в кабинет Арона Семеновича. Наша цель — сейф. Хотя сейф слишком громкое и гордое название для металлической коробки, где врач хранит особо ценное — спирт. Баба Паша принесла с собой плоский тазик, дно которого выложено чистой тряпицей, аккуратно ставит его под сейф. Мы чуть сдвигаем металлический ящик к краю тумбочки, он хоть и не очень большой, но тяжелый, по крайней мере, для нас. Затем резко наклоняем вперед — раздается нежный звон разбиваемого стекла. Через мгновение в тазик начинает стекать светлая жидкость. Щели в дверце сейфа узкие, почти незаметные, спирт проникает через них медленно, но мы терпеливо ждем, чутко прислушиваясь к звукам из-за дверей. Через некоторое время, когда тонкая струйка жидкости перестала бренчать о дно тазика, баба Паша убирает тряпицу, предварительно тщательно отжав ее. Кто-то прошел по коридору, надсадно закашлял — Инга Лаур. Спирт бесшумно стекает, слышно, как Лаур чиркнула спичкой, закуривая очередную папиросу, пошла дальше. Держать в наклонном положении сейф трудно и тяжело, но мы терпим, пока последние капли не упадут в тазик.

Баба Паша сливает спирт через воронку в бутылку из-под джина. Вышло не очень много — две емкости. Одна остается у нее — сама обменяет на толчке или использует еще как. У нее большая семья, в городе остались в основном внуки и невестки, а три сына на фронте. На одного уже пришла похоронка. В тот день она отработала до конца, потом выпила с Краскиным водки и молча ушла домой. Не плакала, не причитала. На следующий день вышла на работу.

Я проверяю титан. Подбрасываю пару совков угля. Выхожу и наталкиваюсь на «союзника». Смуглый и темноволосый. Небольшого роста, плотный.

— Good evening, — бормочу я.

— Where is the bath-room? — спрашивает он, медленно подступая и сально осматривая меня. — Lavatory?

В конце коридора мелькнула Кошак, посмотрела на меня и быстро пошла на второй этаж.

— Here... — показываю я на дверь туалета.

Он даже не оглянулся, двинулся на меня, заталкивая в ванную. Противно гудит титан. Я почти одного роста с ним, его темные глаза весело смотрят на меня, а руки с короткими сильными пальцами тянутся к моему лицу. Он что-то бормочет на своем родном языке, я улыбаюсь и отрицательно покачиваю головой. Он стаскивает платок с моей головы — нежно проводит рукой по моим коротким волосам. Я уже привыкла к ним — месяца три назад меня обрили наголо. Это было наказание со стороны прежних девиц — я подралась с двумя особо гнусными. Они тогда связали меня и обрили. «Союзник» продолжает водить своей шершавой дланью по моему ежику на голове. Улыбается. Я молчу, но уже готова коленом ударить его в промежность. Я не боюсь, такое уже было, а этот не такой уж и большой... Он лезет в карман куртки, достает плитку шоколада, протягивает мне... Я мотаю головой, отказываясь.

— I am woman-worker only... — бормочу я. — I work here.

Он улыбается, показывая остатки своих зубов, вкладывает в руку шоколад и выходит. Я ничего не понимаю, повязываю платок и машинально подбрасываю несколько совков угля в печку титана.

Я выхожу во двор. Уже работает мотор автобуса. «Союзники» подтягиваются к транспорту. Курят, чему-то смеются, обмениваясь впечатлениями, многие

слова я не понимаю, но думаю, что смысл их не столь интересен для Краскина. Наконец из Дома выскакивает последний «союзник», на ходу заправляя рубашку в брюки, бушлат держит под мышкой. Его встречают одобрительным свистом и хохотом. На крыльце его выворачивает, что вызывает у них еще больший приступ веселья. Рядом с входом в Дом свежая надпись мелом: «Бардак имени Черчилля».

— Bitch! — сплевывает последние радости от посещения нашего Дома опоздавший. — I feel sick from this bitch!

— Of course, we see! — ржут его товарищи.

Автобус выруливает за ворота нашего Дома, из которого тут же доносится трель боцманской дудки — Инга устраивает общий сбор, но ко мне это не относится.

За бутылку спирта Егор Николаевич выдает мне три банки тушенки. На толчке можно получить и больше, но там опасно торговать спиртом. Они разливают по чуть-чуть — Василий разводит себе водой, Егор Николаевич пьет чистый. Хорошо рабочий день начался — тушенка, которую можно выгодно обменять на толчке, шоколад...

— Чтоб скорее сука кончилась! — провозглашает тост Егор Николаевич.

Сука — это война и наша жизнь. Они выпивают за это. Я согласна с ними — уже не помню, как можно жить иначе, нормально. У них тепло и пахнет чем-то кислым, я закрываю глаза и начинаю дремать. Спать хочется всегда, как и есть. Когда все кончится, я буду спать три дня подряд, нет — неделю. Целую неделю только спать и спать... Сегодня последний день, завтра транспорты с конвоем уходят, и будет несколько дней отдыха. Пока не придут следующие. Немного спокойных дней...

Я очнулась от боли — Краскин выкручивает мне ухо. Рядом стоят охранники по стойке «смирно». Я замечаю, что на столе нет бутылки со спиртом. Надеюсь, что успели убрать.

— Что, службу забыла?! — ласково спрашивает политрук, но крутит ухо больно. — Сейчас очередная партия будет, а у тебя печи стынут! Под трибунал пойти хочешь? Саботаж?

Под трибунал меня, конечно, не пошлют, а вот места теплого лишить могут, хотя и не выгодно им брать нового человека и посвящать его в то, что здесь происходит.

— Зашла на минутку... хотела написать... — говорю я, стараясь не закричать от боли.

Ухо Краскин крутанул еще больнее, явно дал мне понять, что болтаю лишнее про отчеты мои письменные.

— На минутку ребенок зашел... сомлела в тепле... — бормочет Егор Николаевич.

Шею он невольно втягивает в воротник телогрейки. Лагерная привычка, как и походка — руки постоянно держит за спиной.

Краскин поворачивается к нему, собираясь обрушить на голову старика порцию брани, но замер — принюхивается к охранникам. Медленно подходит.

— Дыхни!

Егор Кузьмич послушно и обреченно выдохнул. Политрук тут же стал рыскать по комнате.

— Сами отдадите или мне найти? — говорит он, продолжая держать меня за ухо, что несколько осложняет свободу его передвижения и мешает поискам. — Если сам найду — хуже будет!

— Чего, собственно, отдать-то, товарищ старший политрук? — очень естественно интересуется Василий. — Признаём, выпили. Холодно, целый день на улице... Там всего-то было — кот наплакал!..

— Знаю я ваших котов... Тут мимо вас, можно сказать, вся Европа проходит... и каково им ваши пьяные рожи лицезреть?

Краскин, как ищейка, бродит по помещению.

— Да вы сами бы, Андрей Иванович, принюхались — с ног валит выхлоп из них! — возмущенно пытается отстоять национальное достоинство Егор Николаевич. — К концу дежурства тошнить тянет!

Политрук снова замер, принюхался и уверенно двинулся к занавеске у кровати. Извлек из-под подушки бутылку спирта. Победно показал ее охранникам. Василий сделал удивленные глаза.

— Ну вы прямо фокусник какой-то, товарищ старший политрук!

— Откуда? — строго посмотрел тот на охранников.

— Знакомая с воли принесла... — вздохнул Егор Николаевич.

— Ты эти зэковские привычки брось! С «воли»! — подступил к ним политрук, продолжая цепко держать меня за ухо. — Ты на боевом посту! Тебе партия доверила охранять и оберегать «объект»... — тут Краскин задумался, подбирая нужное слово. Мы терпеливо ждали продолжения. — Секретный объект!.. Вот, а вы на боевом дежурстве себе такое, понимаете, позволяете... Ну, что? Официально или как?.. — через паузу спрашивает он.

Охранники дружно соглашаются на «как», по-родственному.

Краскин смотрит на меня, я ему мешаю, занимая руку своим раскаленным ухом. Отпускает. Я мчусь к двери, успевая на лету прихватить со стола свою тушенку и замечая, что первый смачный удар кулака достается Василию...

Успеваю припрятать шоколад в каморке. Тушенку приходится отнести на кухню к бабе Паше — все равно Краскин видел ее и может потребовать отчет, откуда и за что.

У бабы Паши прикладываю к раскаленному уху медный ковшик с холодной водой. Старушка охает и клянет всех «иродов, кто уши у детей малых откручивает». Свою вину я осознаю, потому иду топить печи и протирать коридоры и зал. Окурки — как в пепельницах, так и лежащие на полу — моя добыча. Сегодня не так много. Если их бросить в ведро с водой, потом тщательно процедить и высушить, то можно получить вполне сносный табак, который с руками оторвут на «толчке».

В зале Инга лично раскладывает по столам наши флотские газеты и боевые листки. Не думаю, что «союзникам» они интересны, но некоторые берут в качестве сувениров. Особой популярностью пользуются плакаты — их регулярно снимают со стен. Краскин даже хотел в качестве наглядной пропаганды класть их на столы, но комендант резонно возразил, что ни один политотдел не даст нам на Дом такое количество. В зале особенно жирные «бычки» — «союзники» нервничают, отбирая себе наших красавиц, часто не докуривают. Хотя многие раздавлены ногами танцующих, я слышала, что союзники не особенно стремятся отплясывать с нашими, говорят, «как с бревном танцуешь». У самого окна, под столиком с агитацией нашла две целые сигареты. У меня даже настроение улучшилось — все же не такой плохой день.

Женечка тихонько перебирает клавиши аккордеона, рядом у окна сидит Петя. Почувствовал меня, подозвал, сунул в руку пачку початых галет. Нет, хороший день. Густой.

Во двор въезжает автобус с очередной партией «союзников». Они мало чем отличаются от предыдущих. Большие и здоровые люди, которым некуда деть избыток сил и энергии. Завтра им предстоит сложный и опасный переход домой. Я их понимаю, они немного нервничают и боятся этого, стараясь не думать о предстоящих трудностях.

Я сижу у сарая, где хранится уголь и где Василий и Егор Николаевич иногда пилят и колют дрова, когда их привозят, в последнее время только уголь. Его пыль крепко въедается в кожу рук, лица. Лениво наблюдаю за происходящим, прошел Краскин, ему что-то объяснили через одного «союзника», который немного говорил по-русски. Политрук наш ничего не понял, махнул рукой: «Гуд!» — глупо улыбается. Заметил меня у сарая, подошел и присел рядом.

— Ты что, Мышь, обижаешься на меня? — спрашивает он. — Ты не обижайся — пустое это... Погорячился я.

От него основательно несет спиртом и табаком. Я не обижаюсь. Забыла уже. Краскин закуривает, вместе мы наблюдаем за гостями — те сбились в плотную кучку. Веселятся.

— Веселые, — с непонятной для меня интонацией произносит политрук. Длинно сплевывает в сторону. — Очко играет!

Начинает немного темнеть, но видно все еще хорошо. «Союзники» вытолкнули вперед молодого парня в темном бушлате и смешной вязаной шапочке на голове. Со всех сторон закричали и засвистели. Его стали подталкивать к крыльцу, он немного упирался. Даже в тусклом свете было видно, что парень покрас-

нел и взмок от волнения. Как я поняла, он в первый раз будет с женщиной. Шутки довольно страшные. Кричат, что если ему суждено утонуть, то мужчиной, что с родины уехал ребенком, а вернуться к своей любимой Джейн должен настоящим мужиком, что уступают ему выбор, потому что у него это впервые и зайти в Дом он должен первым... Ну и другая ерунда. Говорят быстро, я схватываю только общий смысл. Много сальных шуток и крепких выражений...

— О чем они? — спрашивает Краскин.

Я как могу рассказываю ему. Он криво усмехается.

— Оленеву выберет, — заявляет он, включая меня в свои взрослые интересы. — Давай, Мышь, побьемся об заклад, что Вику возьмет, — вдруг предлагает он.

Мне совершенно безразлично, кого выберет парень и как проведет время в нашем Доме.

— Проиграешь — тушенку отдашь, выиграешь — себе оставишь. Он вопросительно смотрит на меня.

— Это мои банки... мне их дядя Егор дал... — робко возражаю я.

— Эти банки ты украла у нашей армии! — зло цедит Краскин. — Они не твои, а народные...

А я кто, интересно? Не народ?

— Потом и про спирт мне доложишь, где и как ты его берешь. А то Арон все недоумевает, как это у него склянки в сейфе лопаются. Ну, давай спорить, что Оленева?

Парнишка самостоятельно пошел к входу, остальные одобрительно гудели, а когда за ним закрылась дверь, дружно засвистели...

— Устинову выберет... — вынуждена я принять условия.

Краскин плюнул на свою ладонь, я себе — поспорили. Конечно, он выберет Оленеву. Прощай, моя тушенка. Политрук рад, уже предвкушает, как будет трескать мою тушенку. Он довольно хмыкает и идет к Дому. Маленький и ладный.

Последний день перед уходом «союзников» самый сложный, автобус еле успевает привозить и увозить возбужденных моряков. Работаем почти без перерыва. Пришлось еще подносить ведра с углем — выстудили коридор и зал. Дверь на улицу постоянно открывалась, пропуская «союзников», а к ночи начались заморозки, приходилось топить печи особенно часто, как зимой. Хотя на дворе весна, но наша, полярная. Лаур стирает очередную надпись: «Бордель имени Черчилля».

Мы сидим с бабой Пашей на кухне, слышна музыка из зала. Петя исполняет что-то румынское или цыганское, хотя, может, и свое, он хороший импровизатор. Стремительный ритм, призванный горячить кровь, не мешает мне закрыть глаза и погрузиться в короткий сон. Рядом с плитой тепло, вкусно пахнет подгоревшей кашей, в которую сегодня должны добавить пеммикан, мне он не нравится, хотя и понимаю его полезность. Баба Паша моет посуду, делает это быстро, в такт мелодии, даже редкие металлические звуки ложек или мисок удачно вплетаются в музыкальную структуру.

— Мышь! На работу! — вырывает меня из дремы голос Захарчука.

Он уже сидит за столом, баба Паша ставит перед ним дымящуюся миску и пустой стакан. Рядом лежит головка чеснока. У меня голова закружилась от резкого приятного запаха. Сразу вспомнился вкус чеснока из довоенного времени... Я поспешно собираюсь, наливаю в ведро горячей воды из бака на плите. Комендант достает початую бутылку виски, щедро наливает стакан. Осторожно нюхает, на лице удивление — опрокидывает в щетинистый рот содержимое стакана.

— Чего смотришь? Иди поменяй простыни в третьей и восьмой, — говорит он мне, прислушиваясь к своему состоянию. — Странно... — закусывает чесноком Захарчук. — Этот вполне приличный... Паша, ты ту бутылку не выбросила?

В ту бутылку баба Паша перелила спирт Арона Семеновича.

— Выбросила, Михаил Васильевич, — отвечает она, гремя у плиты посудой. — Зачем мне пустая бутылка?

— Во, гады! — вздыхает комендант, наливая очередную щедрую порцию. — Травят нашего брата всякой дрянью! Для себя, мать их, делают хороший виски...

В третьей комнате — новенькая, Валентина Фомина. Сидит у окна и смотрит, как я меняю ее простыню. Курит. В комнате не душно, да и следов гулянки, как

у Кошака, не видно. Перед зеркалом лежат шоколад, галеты и три пачки сигарет. Две из них початые.

— Все нормально? — спрашиваю я у Валентины.

— Что? — очнулась она. — А! Это?.. Козлы!.. — ругается она спокойно, только сигарета в руке подрагивает. Смотрит на меня. — Прости. Ты иди, я сама все уберу...

Я не возражаю — сама так сама. Иду и несу простынку к Ереминой в восьмой номер. Номера коряво написал охранник Василий, не утруждая себя думами, потому и идет нумерация по периметру коридора. Восьмой номер в самом конце коридора. Выходя от Фоминой, я уже услышала, как кто-то поет, но никак не подумала, что поют в восьмом. Я стояла у двери и слушала. У Светы Ереминой оказался хороший сильный голос, и пела она с душой. Я приоткрыла дверь — она тут же замолчала.

На скомканной и сбитой простыне алели пятна крови.

— Месячные? — я стала перестилать постель. — Сказала бы Арону Семеновичу — освободили.

— Это не месячные, Мышь, просто подлец попался... — Света присела на корточки у стены. — Ладно! Маленькая ты еще...

«Маленькая»! Самой-то всего ничего — семнадцать! Я молчу, конечно, не все знаю, но догадываюсь...

— Мышь, на тумбочке... Бери все... — говорит она.

На тумбочке у зеркала лежит целое богатство — сигареты, сгущенка, бутылка виски, еще что-то в яркой упаковке...

— Бери-бери! — говорит она, видя мое удивление от такой щедрости. — Мне не надо... приелось...

Я не привыкла отказываться в Доме. Дают — бери, бьют — беги.

— Я хорошо пела? — спрашивает вдруг Света, пока я расталкиваю по своим многочисленным карманам дары «союзников».

— Хорошо, — говорю я, сама прикидываю, как все это богатство обменяю на золото, потом у «союзников» совершу change на летнее платье и туфли... — Очень красиво поешь...

Последняя партия «союзников» прибывает уже глубокой ночью. Я успеваю протереть пол в коридоре, в нескольких комнатах. Баба Паша, понимая, что одной мне не управиться, вымыла зал. Хорошо, что уголь немножко сырой — дольше горит, мне не столь часто приходится подбрасывать.

Свисток боцманской дудки застает меня на лестнице.

— Шевелись быстрее! — командует воспитательница Лаур.

Я и так тороплюсь, последние ступени просто мочу тряпкой. Сойдет, не в театр пришли.

Подходя к дверям кухни, вижу, как из ванной комнаты тихо выходит Еремина. Бледная, еле ноги передвигает.

— Как ты? Все нормально? — спрашиваю.

Ничего не говорит, только улыбнулась. Медленно пошла к себе наверх, готовиться к приему. Наши стягиваются вниз, где в зале и происходит первое знакомство.

Петя стал уже наигрывать что-то спокойное и тягучее.

— Не усердствуй, они еще не приехали... — советует ему Женя Цай. Она сидит на диване. Рядом Фомина курит с мертвым лицом.

— Уже в ворота въезжают, — говорит Петя.

Слух у него отличный. Я только сейчас различаю звук мотора автобуса. Голоса гостей. Все, как всегда. Единственная радость, что последние.

Я теперь богатая — могу угостить бабу Пашу шоколадом. Мы пьем жидкий морковный чай и блаженствуем. Шоколад вкуснее, если его неторопливо сосать, запивая мелкими глотками чая.

— Наш лучше... — решает баба Паша. — Довоенный. У меня день рождения 21 июня, так мне начальник столовой подарил плитку... Очень был вкусный шоколад.

Я не помню, какой был шоколад. Ни вкус, ни цвет. Это было бесконечно давно, так давно, что иногда кажется — в другой, не моей жизни. Я не хочу огорчать бабу Пашу и соглашаюсь — наш лучше...

Нашу ностальгическую беседу обрывает дудка Инги Лаур.

— Общее построение! В коридоре первого этажа! — орет она и снова дудит в боцманскую дудку. — Общее построение!

Лампочки на первом этаже тусклые, от этого наши лица выглядят еще более усталыми и бледными. Стоим в шеренге в ожидании. Среди нас нет только Женечки и Пети. Да из охранников только Василий. Стоит не в нашей шеренге, а напротив. Егор Николаевич несет службу на воротах. Лаур прохаживается вдоль строя, придирчиво оглядывая нас. Хотя на меня и бабу Пашу тратится меньше всего внимания. Я, дура набитая, только теперь вспоминаю, что сегодня последний день для «этих союзников». Шмон. Общая проверка. Доскональная и тщательная, не дай Бог кто-то что-то утаит от нужд фронта и начальства. Господи, какая я дура! Забыла и попалась на мякине! У меня в каморке такое богатство, и лежит оно в ведре, а сверху прикрыто тряпицей. Мне становится до слез обидно. Сразу захотелось тушенки и галет... Дура последняя! Все думала, как соберу окурки сигарет, даже сейчас невольно высматриваю их на полу коридора. Совсем рядом лежит жирный хобчик. Хорошо, что хоть шоколадку съели, пришло на ум слабое утешение...

Выходят Краскин и Захарчук. Строгие и суровые. Хранители традиций и благополучия Дома.

— Давайте, а то поздно... — решает Краскин. — Товарищ Лаур, приступайте.

Товарищ Лаур пошла на второй этаж. Комнаты — ее профиль. Политрук ей доверяет.

— Ну, девочки, сдавайте валюту, драгоценности и прочие ценные предметы! — комендант Захарчук весел и бодр, ему нравится чувствовать нашу беззащитность да и девиц лапать и мять своими ручищами тоже.

Первой стоит Света Еремина. Захарчук начинает умело ощупывать ее. Она спокойна. Даже улыбается коменданту.

— Свободна... — он несколько удивлен, что ничего не нашел. Неужели, Еремина отдала все мне, чтобы я припрятала ее богатство?

— Товарищ политрук, поздно уже! — стонут в шеренге. — Домой не успеем... Комендантский час скоро кончится! В увольнение хочу! Домой!

— Успеете! — успокаивает нас Краскин.

Юлию Устинову пропустил. Как всегда, не пожелал связываться с ее высокими покровителями. И комнату ее трясти не будут, этим положением пользуются многие — относя к Устиновой особо ценные вещи и продукты. Всё, конечно, не забирают, оставляют кое-что, в основном продукты...

Краскин прошел вдоль строя, остановился около меня: «Тушенку себе оставь...» — пошел дальше. Удовлетворения от выигранного спора я не испытываю.

Кошака Захарчук лапал с особым удовольствием, только не мурлыкал. Та притворно млела в его руках.

Вздохнув, комендант перешел к Оле Воловец. Она, как всегда, безразлична. Спит на ходу, то есть стоя. Глупо захихикала от прикосновения.

— Я щекотки боюсь... — призналась, когда Захарчук недоуменно посмотрел на нее.

Валентину Фомину он проверял особенно тщательно. Я склонила голову и вижу, что Захарчук мнет ее, а не ощупывает. Вероятно, больно и грубо. Она молчит. Его это раздражает, и он все сильнее и сильнее водит руками по ее телу. На лице Фоминой — полный покой. Захарчук ничего не понимает, даже растерян, но упорно продолжает мучить Валентину.

— Прекрати! — цедит сквозь зубы Женя Цай, стоящая в строю рядом с Фоминой. — Прекрати, скотина!

— Что?.. — он даже оторопел от подобной наглости. — Ты что сказала, подстилка вонючая?

— Я не подстилка, как вы выразились, а человек. И попросила я вас заниматься своим делом, а не мучить человека... — ровно проговаривает Женя Цай.

— Да я сейчас вас всех раком поставлю! И всех вдую! В жопу! Всех! — опомнился Захарчук.

Стоит перед строем потный, с багровым от ярости лицом.

— Ты сначала найди у себя в портках то, чем вдувать собираешься! — ехидно посоветовали ему из строя.

— Кто это сказал?! — пошел на голос комендант. — Кто?!

— Его погремушку только через лупу можно рассмотреть!.. — измененным тоненьким голоском сообщают с другого конца строя.

Захарчук резко разворачивается и идет к нам.

— Ты сказала? — останавливается напротив Фоминой.

Та молчит, спокойно смотрит сквозь коменданта. Я вижу, как сжимаются кулаки Захарчука. Он зло сопит, левой рукой хватает Фомину за волосы... Резко откинул ее голову, отвел руку для удара...

— Не надо, товарищ лейтенант! — Василий перехватил правую руку коменданта. — Это же девушка!

— Блядь это! — комендант легко освободил свою руку, локтем отбросив охранника. Василий ударился о стену. — Девушка! — зло цедит комендант.

— Убери руки. Без яиц останешься, — смотрит на Захарчука Фомина.

Тот некоторое время изучает ее лицо и отпускает.

Тяжело дыша, переходит к Жене Цай, быстро проводит руками по ее телу. В коридоре тихо. Я вижу, как Василий пытается остановить кровотечение из разбитого носа. Баба Паша протягивает ему мятый носовой платок. Василий улыбается мне — мол, ерунда.

Еще меньше времени Захарчук тратит на Вику Оленеву. Последними передо мной стоят сестры Швецовы. Захарчук еще не успокоился.

— Фомина! — показывается у нашего строя Лаур. — За мной.

Она светится изнутри, с трудом скрывая радость, вероятно, что-то нашла. Я вспоминаю, что у меня запрятано в кладовке. Валентина проходит мимо нас и поднимается на второй этаж.

— Мышь, к товарищу старшему политруку! — уже со второго этажа зовут меня. Я смотрю на коменданта, тот мотнул головой: «Иди!» Я бегу к Краскину.

Фомина стоит у стены. Спокойна и невозмутима. Лаур стоит рядом. На кровати лежат продукты, вещи — в основном чулки и пестрые платочки, бутылки со спиртным и сигареты... Из моих богатств ничего не видно. Все это я замечаю как бы невзначай. Смотрю преданно на Краскина, тот сидит за столом строгий и суровый. Вертит в руках книжку.

— Переводи! — протянул ее мне.

Читаю я плохо, разговорную речь еще понимаю, а вот прочитать текст быстро не могу — практики мало. «Союзники» иногда оставляют журналы, но их сразу же изымают, и хранятся они в шкафу под замком в кабинете политрука. Вот он стоит в углу, темного дерева, солидный, хранящий в своих недрах всякую ерунду. В основном там специфические мужские журналы. Книгу я вижу в первый раз. Прочитала сначала про себя.

— Ну что? — спрашивает Краскин.

— Хенри Торо... — медленно перевожу я. — Это слово я не понимаю, потом название «Жизнь в лесу»...

— Порнография? Политика? О чем она? — живо интересуется наша воспитательница.

Я не понимаю ее, бормочу, что надо прочитать, тогда будет понятно... Фомина смотрит на меня, первый раз я замечаю хоть какой-то интерес на ее лице.

— Книга о человеке, который ушел из мира людей и стал жить один в лесу... — я первый раз слышу от Фоминой такую длинную фразу. — Генри Торо пишет, как он жил.

— Это мы проверим, — обещает Краскин, убирая книгу в стол.

— Это подарок. Мне ее подарили, — смотрит она на коменданта.

Я вся на иголках — как там мое богатство?

— Я могу идти, Андрей Иванович? — спрашиваю я. — Мне еще пол вымыть надо, убраться...

— Иди! — качнул он головой. — Вот ты, Фомина, фронтовик, можно сказать, наш человек... — слышу я начало воспитательной беседы, вылетая из кабинета.

В коридоре тихо, только проходит Петя, осторожно касаясь одной рукой стены, его палочка нежно ударяется о пол, он медленно и уверенно двигается, гася по коридору свет. Неужели он видит? Мне это на руку — я спокойно проскальзываю в свой закуток, где находится мое драгоценное ведро...

Я сижу на кухне и реву. Вою, как побитая мокрая сучка. Без слез. Слез уже давно нет. Ору ревом страшным. Пришла — ведро пустое. Все мои сокровища пропали. Плачу от обиды, от несправедливости нашего мира. У нас редко воровали, если только по мелочи, а тут — всё взяли. Баба Паша меня не успокаивает. Для нее это не трагедия. Просто погладила по голове, когда мимо проходила от плиты до разделочного стола.

— Какая сука взяла?! — вою я. — Найду — убью! Ножом на кусочки!.. Порежу! Пусть у него ноги отсохнут!.. И руки его подлые!

— Ты лучше иди пол мой, чем такие беды и несчастья на кого-то выливать, — советует баба Паша, суетясь на кухне. — Время идет, а у тебя ничего не сделано. Я потом помогу. Тушенка твоя сохранилась у меня. Чего зря брехать, как щенок неразумный.

Я сама понимаю, что зря реву. Если «он» или «она» меня слышит, то ревом своим я только душу его подлую грею. Я успокаиваюсь и иду работать. Окурки собирать. Кстати, собранные хобарики не взяли — в банке лежат.

Утро было хорошее. Пахло весной и свежестью. Дом пуст и тих. Все в увольнении. На кухне бабы Паши нет, ушла в город. В Доме только Краскин. Я выспалась, настроение хорошее. Черт с ними, с этими продуктами! Все хорошо! Баба Паша оставила мне миску каши с куском хлеба. Каша уже холодная, на плите чуть теплый чайник. Мне лень разогревать — ем застывшую в комок кашу, запивая теплой водой.

Прохожу по второму этажу, замечаю, что дверь в третий номер приоткрыта и тянет табачным запахом. Заглянула — Фомина лежит на койке и курит, рассматривая серый потолок.

— Доброе утро, — говорю я.

— Уже день... — следит она за облачком дыма над головой.

— Пошли в город? — предлагаю я. — Погода отличная.

— Зачем? — она даже не смотрит в мою сторону.

— Зачем? — удивляюсь я. — Сходим на толчок... погуляем. Можно в матросский клуб зайти, кино посмотрим... — перечисляю я всю возможную культурную программу.

— Нет.

Новая тонкая струйка выдыхаемого дыма потянулась вверх. Я не настаиваю — сама бы провалялась весь день, да дел много.

Забежала в зал. Наши старинные часы «Мозеръ» показывали два часа! Я бросилась в свою каморку, надо быстро собрать накопленные продукты для обмена.

Рынок бурлил вовсю. Народу немного, но если учесть, что в городе осталось совсем мало, то достаточно, чтобы возникло ощущение большой толпы. Я успела. Теперь главное — не спешить, а спокойно и неторопливо выбрать то, что мне нужно. «Союзники» только что ушли, оставив нам запасы для свободной торговли. Чего только нет! Консервированные сосиски, каши в банках, тушенка, сгущенное молоко, компоты, банки с тунцом и мясом акулы, галеты, сигареты, шоколад, виски... Естественно, все это не выставлено на показ, но отовсюду слышны эти привлекательные слова, их произносят полушепотом, интимно, как и должно говорить о величайших ценностях. Я осторожно пробираюсь в толпе, придерживая рукой свои богатства. Толчок — рот не разевай, карман не оттопыривай! За себя я не волнуюсь — опыт большой.

— Почем? — спрашиваю мужичка, торгующего часами.

Дорого... Иду дальше. Про часы спросила просто так, для разминки. Вещь для обмена плевая, у «союзников» часов этих... А вот что мне нужно! Старушка стоит тихо, мирно... На пальчике колечко. В руках держит носочки шерстяные для отвода глаз.

— Сколько? — подошла к ней, лениво спрашиваю, интерес свой не показываю.

— Три двести, — говорит она, поворачивая руку так, чтобы я лучше могла разглядеть колечко с маленьким зеленым камушком.

Пять банок тушенки, две пачки галет или почти семь буханок хлеба... прикидываю я общий итог. Дорого.

— Жирно больно... — говорю. — Два колечка можно купить на такие деньги.

— Иди и купи! — резонно советует мне бабка.

Опытная, надо дальше искать. Пробираюсь через толпу. Мимо проходит военный патруль — ему уступают дорогу. Вижу мать Кошака — торгует всякой ерундой. Два морских офицера покупают у нее американские сигареты. Тут и увидела я то, что искала, — у женщины, видно, эвакуированная, два кольца. Обычные обручальные. Такие лучше, чем с камнями. Лицо у нее бледное, темные круги под глазами. Смотрит растерянно вокруг и колечки, дура, держит в ладони. Я ее тут же в сторону отвела.

— Не знаю, — говорит. — Мне детей бы надо прокормить... Они маленькие, им витамины нужны.

Рынок не терпит жалостливых. Как только слеза навернулась, голым уйдешь с толчка. Где она витамины возьмет? Да это и не мои заботы. Женщина соглашается на простой обмен. Я ее не обманываю — даю все по чести. Мы отходим в сторонку, где я перегружаю тушенку, галеты, шоколад в ее сумку. Взамен получаю кольца. Зрение у меня отличное — на внутренней стороне замечаю полустертый холлмарк — кольцо старинной работы. Вероятно, еще до революции сделано... Она постоянно благодарит меня.

— Да перестаньте! — обрываю я ее. — Я не благодетельница! Свой интерес имею...

Она странно смотрит на меня и усмехается.

— Да, конечно...

Что-то упирается мне в бок. В угаре торга я и не заметила, как ко мне подошли со спины. Обычно я не теряю бдительность.

— Ну что, Мышь? Заплатить надо штраф за незаконную торговлю...

Я сразу узнаю голос Валета.

— Спасибо... я пошла? — женщина пятится назад.

— Проверь ее! — командует Валет.

К женщине бросаются четверо малолеток, начинают выдирать сумку из рук. Та вцепилась в нее и только жалобно шепчет:

— Так же нельзя!.. Так же нельзя!..

Нас окружили плотной толпой. Толкают, особенно старается одна девчонка — худая со злыми рысьими глазами. Пытается дотянуться до моей головы грязной рукой с траурной каймой под ногтями. Кричать и звать на помощь бесполезно — тут же сомнут да еще получишь пером в бок.

— Не трогайте ее, — прошу я Валета. — Чего вам надо?

— А то не знаешь? — хмыкает Валет.

Его рука ползет под мой ватник, завозился там, сопит и шмыгает сопливым носом.

— Всё? Проверил? — спрашиваю я.

— Тихо... — сопит Валет, шаря влажной рукой у меня по телу. — Хорошие у тебя, Мышь, грудки!..

Малолетки глупо хихикают. Только девица зло смотрит на меня.

Противно и обидно — совсем рядом ходят и стоят люди, а ты совершенно беспомощная. У женщины вырвали все же сумку, она попыталась ухватиться за ручку — мелькнула бритва — женщина помертвела лицом, испуганно глядя на струйку крови, побежавшую с ее тонкого запястья. Ее губы что-то шепчут, она странно смотрит на меня, подозревая, что и я участница шайки.

— Дети... витамины... — шепчет она, продолжая цепко держаться за сумку, хотя порез и болезненный.

Малолетки навалились на нее, пока кто-то другой срезает ручки сумки, которая тут же исчезает в толпе. Только тут женщина начинает истошно кричать:

— Воровка! Воровка! Сумочку украли! — показывает пальцем на меня.

Валет отпускает меня, я остаюсь одна. Малолеток, как языком слизнуло. Я маленькая и одна — тут же доброхоты хватают.

— У нее и кольца мои должны быть! Воровка! Вот — порезала бритвой! — показывает окровавленную руку.

Я делаю попытку вырваться, но меня держат крепко.

— Чего вы слушаете эту дуру! — ору я. — Ребенок бабу ограбил! Да?!

Кто-то сильно заехал мне по затылку, даже в глазах потемнело.

— Убивать таких надо!

— От шпаны житья нет!

— Женщину насмерть порезали! — орут вокруг.

Какая-то мордатая здоровая девица больно бьет меня ногой, пытается стянуть платок с моей головы, я локтем заехала ей в бок, та тут же исчезла в толпе.

— У меня кардиган стащили! — кричит старушка, пробирается ко мне через разъяренную толпу, как будто на мне ее кардиган.

— Пусти! — расталкивая народ, выбрался ко мне здоровенный молодец. — А ну освободи место!

У него только одна рука, правый рукав бушлата заправлен в карман. Меня держат за руки так, что не пошевелиться.

— Мы с ней по-нашему! — обещает парень, останавливаясь передо мной.

В моей руке зажаты два колечка, если я упаду без памяти после его удара, то пропадут...

Он размахивается, я успеваю нагнуть голову, и удар приходится в одного из моих сторожей. Тот страшно кричит, матерясь, держится за ухо. Я выворачиваюсь и кусаю второго...

— Извини, уж не знаю, как и вышло! — говорит однорукий.

Я из последних сил впиваюсь в здоровую волосатую руку, но меня держат цепко. Кто-то хватает меня за ватник и поднимает — рядом стоит патруль.

— Разойдись! — весело командует старший. — В свидетели кто идет?!

Мы оказываемся в пустом пространстве. Женщина стоит рядом, зажимая рукой порез.

— Вот эта! — показывает на меня. — Ограбила... сумочку срезали. Вот и руку... — показывает патрульным порез от бритвы.

Те волокут меня с рынка. Женщина семенит следом.

— Тут их целая шайка! Они все за одно! Продукты... Золото!.. Мне детей кормить надо, а она...

— Разберемся, гражданочка! — солидно обещают ей.

Мы идем мимо заброшенных сгоревших бараков. От них остались только печные трубы. Сиротливо стоят одинокими столбиками до самого горизонта тысячи труб. Кое-где еще дымится, но скорее всего малышня подожгла. Этот район на равнине выгорел почти целиком еще осенью. Одинокий старичок роется в мусоре, может, на дрова ищет или какую-то оставшуюся мелочь. Лениво и без интереса смотрит в нашу сторону. Солнечно, но холодно.

Женщина за спиной все продолжает причитать. Меня держат крепко и умело — не за одежду, а за руку. Я думаю, как бы откупиться от них — одним кольцом придется пожертвовать...

— Значит, золото у гражданки похитила? — вдруг спрашивает старший. — Стоять!

Он средних лет, лицо покрыто оспинами. Худой и жилистый. К винтовке примкнут штык. Второй чуть постарше, на шее грязный бинт. Периодически громко втягивает носом и густо сплевывает в сторону.

— Сколько золота было? — спрашивает старший.

— Два колечка... обручальные... — докладывает эта наивная дура. — Еще от родителей остались...

— Торговля золотом запрещена... — весело тянет старший. — Это по законам военного времени под хорошую статью тянет. Так? — включает он в разговор своего напарника.

В ответ тот смачно плюет.

— В лагерь, гражданочка, захотели? По нарам и лесоповалу соскучилась? — поворачивается он к женщине. — Можем посодействовать! — шагнул к ней, протянул руку, всем видом показывая, что прямо сейчас и возьмут ее.

Женщина шарахнулась от него, неуклюже побежала.

— Стой! Стрелять буду! — весело закричал ей вслед, но винтовку даже не снял с плеча. Засвистел.

Женщина побежала еще быстрее.

— Ну, давай! — развернулся ко мне.

— Она все выдумала, ничего не было... — начинаю я.

— Кончай! — он ловко хватает меня за руку. Пытается разжать кулак, я понимаю, что всё, но обидно и жалко. Терплю и не разжимаю пальцы.

— Упорная!.. — весело заявляет старший.

Держа мою руку, разворачивается так, что оказывается ко мне спиной, зажав руку под мышкой, затем сильно бьет меня локтем в живот. В глазах у меня

темнеет. Он спокойно разжимает кулак и забирает кольца. Они уходят, оставив меня сидеть в грязи и жадно, как рыба на суше, ловить ртом воздух... Я смотрю, как они удаляются в стоптанных тяжелых ботинках с грязными обмотками, внизу живота все горит, кажется, что из меня вытекают внутренние соки. От земли веет холодком, и сидеть на ней даже приятно... Подходит старичок, который копался рядом на пепелище, смотрит на меня прозрачными ласковыми глазами, затем нежно стягивает с моей головы платок — сразу стало легче дышать. Добрый дедушка неторопливо удаляется, унося с собой мой платок. Я сижу в мокрой грязи, и нет у меня сил злобиться на этот мир.

Арон Семенович осматривает страшный кровоподтек на моем тощем животе. В комнате прохладно, мое тело обильно покрывается крупными мурашками. Пальцы у него мягкие и теплые, но сильные.

— Так больно? — надавливает.

— Терпимо... — отвечаю я.

— Дура! Кто же в одиночку ходит на толчок? — бормочет он, продолжая осматривать меня. — Убить же могли!

— Мне, что ли, вас в компаньоны брать? — интересуюсь я.

Не повезло... Сам Арон Семенович, думаю, ни разу и не ходил на рынок. Для этого у него есть жена.

— Ой! — не выдерживаю я. — Тут больно...

— Внутренних повреждений нет... вроде. Голова не кружится? — смотрит он на меня. — Не тошнит? В моче кровяных сгустков не было? Снимай... — щелкнул по трусикам.

— Нормально все... — отвечаю. — Отлежусь...

— Не стесняйся — снимай! — повторяет он. Я стягиваю трусы.

— У меня месячные... — говорю я. Он смотрит на меня, вздыхает и идет к сейфу.

— Во черт! Опять лопнул! — Арон Семенович открыл сейф и удивленно рассматривает битую емкость из-под спирта. — Черт знает что! — возмущается врач. — Тяжести пока старайся не поднимать, — он отошел к шкафчику с лекарствами, стал перебирать флакончики. — Через день зайди ко мне со своей гематомой... Если кровь в моче обнаружишь — тотчас ко мне. Вот, боль немного снимет... — протянул пузырек.

— Кровь в моче? А у меня сейчас месячные...

Захарчук в городе. Я нагреваю тайком в титане воду. Заползаю под вялые струйки душа. Противная светлая кровь стекает по моим тощим ногам. У стока с рыжими разводами скапливается, причудливо размешиваясь со струями воды. Вода горячая, но мне хорошо стоять под кипятком, только внизу живота тянет противная боль.

Я выхожу из ванной и сталкиваюсь с Краскиным. Он смотрит на меня. В руках у меня ворох нижнего белья. Он молча берет и разворачивает его. На светлом кровь особенно ярко проступает пятнами и разводами. Смотрит на меня. —

— Это месячные у меня... — объясняю я. — Я могу работать.

Политрук молча возвращает мне белье, разворачивается и уходит.

Я ношу в Дом ведра с углем. Сейчас почти никого нет, приходится просто протапливать помещения, чтобы не выстудить совсем. Основательно топить печи нужно только у Краскина и Лаур. Да еще в комнате у Фоминой. Но она делает это сама. Ношу я понемногу и не торопясь. На улице солнце, в тени еще холодно, а на солнце тепло. Я останавливаюсь и греюсь в его скромных лучах.

— Добрый день! — мимо протопала Эмма Васильевна Фалина с потертым, туго набитым портфелем. Понесла выручку и часть продуктов, может быть, и мои там есть, которые из кладовки. Но думать об этом не хочется — погода отличная. Весна. Я это чувствую, как и птицы, бестолково суетящиеся в нашем дворе. У ворот к ней присоединяется охранник с длинной винтовкой, засеменил следом, как маленькая собачка за хозяйкой.

На крыльцо осторожно вышла кошка из дома, греется на солнышке, посматривая на резвящихся птиц, но сойти с крыльца не решается. Правильно боится, сейчас надо держать ухо востро — моментально на суп или холодец пустить могут. Выхожу за ворота...

В порт заходит наша подводная лодка, стреляют из кормовой пушки. Сначала я вижу дымок от выстрела, спустя мгновения долетает звук. Значит, поход был удачный. Говорят, если они топят корабль противника, то им дают жареного поросенка. Наверное, врут... Откуда у нас здесь поросята? Это я пытаюсь объяснить Анне, она норвежская партизанка, мы сидим на ступеньках дома, где она живет после ранения, и пытаюсь объяснить ей свои сомнения насчет поросят. Моего английского явно не хватает для столь сложной информации. Анна кивает и что-то говорит на норвежском. Ее рука в толстом гипсе лежит на коленях, она покачивает ее, как дитя. Они с группой шли в тыл на лыжах, но «мессер» застал их в тундре и расстрелял. Пуля из крупнокалиберного пулемета перебила Анне руку, она боится ее потерять...

— Мышь, не спи! Работать! — командует Лаур.

Она стоит у ворот в Дом, даже в дудку просвистела. Я прощаюсь с Анной, бегу на работу. Лаур идет к крыльцу неторопливо, нежась в лучах солнца, курит. Шинель наброшена на плечи. Карга старая. Ей двадцать девять лет, но выглядит значительно старше. Я у угольного сарая наполняю ведра углем.

Заботливая баба Паша сварила борщ. Жидкий с мелкими кружочками жира на поверхности, но очень вкусный. Мы сидим с Фоминой на кухне, обжигаясь, глотаем восхитительную жидкость. Валентина отложила ложку в сторону, закурила сигарету «союзников».

— Из детдома? — спрашивает она, глядя на меня.

— Нет, — не понимаю я ее вопрос.

— Рукой тарелку прикрываешь, как в детдоме... — кивает она на мою руку.

Я смотрю: на самом деле моя левая рука нежно огибает тарелку с борщом, как крепостная стена. Я пытаюсь улыбнуться — не замечала за собой подобного. Странно, ела всегда так...

На кухню заглянул Захарчук. Заметив нас, зашел и сел рядом. Баба Паша тут же поставила перед ним тарелку с борщом. Ложка и вилка у коменданта свои — из нержавеющей стали. Выглядят красиво, но один раз я тайком попробовала есть этой ложкой — странный и неприятный металлический привкус.

— Чего дуешься? — шумно ест Захарчук, поглядывая на Фомину.

Та молча пожала плечами — мол, не понимаю вас. Комендант смотрит на меня, но я ем неспешно, совершенно не стараясь побыстрее покинуть помещение. Руку держу рядом с тарелкой, потом непроизвольно все же обвиваю мою драгоценную похлебку под громким названием «борщ».

Захарчук вздыхает, понимая, что быстро я не избавлю его от своего присутствия, достает фляжку и взбалтывает ее.

— Будешь? — смотрит на Валентину. — Не волнуйся, я разрешаю... Паша, стаканы! Ты тоже выпьешь, Мышь? — весело смотрит он на меня.

— Выпила бы, да работы много сегодня, — вежливо отказываюсь.

Ловко разливает.

— Тебе разбавить? — спрашивает у Фоминой.

Та отказывается. Захарчук думает, доливает в свой стакан немного воды. Прикрыл сверху ладонью, пока жидкость не высветлилась.

— За женщин! За тебя, Валя... За тебя, Паша! — провозгласил Захарчук. — Любви вам и счастья...

— Нацедил бы и мне тогда! — отозвалась на тост коменданта баба Паша. — За наше счастье не грех и выпить!

Захарчук послушно наполнил стакан для бабы Паши. Та тоже разбавила водой.

— «Любви» нам, значит, и счастья? — переспросила Фомина.

— Чего ты? Я же не в этом смысле! — комендант густо покраснел. — Кончится война, заживете, замуж выйдете, детишек нарожаете... — еще больше смутился, выпил, стал есть борщ.

Валентина просто, как воду, влила в себя спирт. Стала смотреть, как ест комендант.

— У тебя семья есть? — вдруг спросила она.

Захарчук чуть не поперхнулся. Посмотрел на нее покрасневшими глазами.

— Видите ли в чем дело, Валентина, семья у меня была. Жена и сын маленький, Антоша. Только в сороковом ушла она от меня к начальнику тыла полка. Бросила.

— Так ты теперь на нас злость свою вымещаешь? — спросила Фомина, продолжая рассматривать коменданта.

— Ты, Валя, закусывай! — посоветовала баба Паша, видя, как Захарчук багровеет. — Спирт — злой, его вредно всухомятку пить...

— Их всех, и начальника тыла, и моих, всех под Себежем расстреляли. Он от фашиста бежал, полк бросил. И попал под заградотряд, вот моих вместе с этим... расстреляли. Как дезертиров. — Захарчук продолжил есть. — Хорошо получился, Паша, — похвалил он. — Душевный борщ.

— Прости, — Валентина кладет на его плечо руку.

— Чего там! — усмехнулся комендант. — Ты, Мышь, готовь дрова, уголь — эсминец английский идет к нам на ремонт. Его немцы потрепали, когда он у Ян-Майена союзников встречал для конвоя на родину... Кончились выходные, милые, работать надо!

Ну вот! Думала, еще несколько дней будет легких, так нет! Придется опять наломаться вдоволь.

У кабинета врача собрались почти все, кто ходил в увольнение, от них свежо пахнет весной. Да и грязи они нанесли с улицы на своих ботах и сапожках предостаточно — я не успеваю протирать за ними. Еремина остановилась рядом со мной, интересуется.

— Говорят, тебя на рынке подрезали?

— Слегка, восемь ран ножевых, но неглубоких — сегодня уже ходить могу... — отвечаю, ползая с тряпкой и ведром по полу.

Откуда она все знает? Работаю и думаю, может, кто из них богатства мои из кладовки прикарманил. Ноги и руки у них целы, ни у кого не отсохли, мои проклятья не дошли до нужных ушей.

Когда выливала с крыльца грязную воду, подвезли на машине Юлию Устинову. К самому входу в Дом подкатила «эмка». Вышел подтянутый офицер в кожаном американском пальто, распахнул дверцу, приветливо улыбаясь. Юлия быстро выпорхнула и, потряхивая кудряшками, застучала каблучками по доскам. Из Дома раздались призывные звуки боцманской дудки — Лаур приступила к своим обязанностям. Юлия распахнула дверь, подмигнула мне. Чего радуется? Эсминец пришел! Военные моряки — не торговые, специально не готовились к посещению нашего медвежьего угла, подарков не припасли. Хотя что-то перепадет... Я уже давно прикинула: экипаж сто сорок — сто пятьдесят человек, простоят в доке долго, работы будет вдоволь!

В коридоре уже пусто, все разошлись. Из кабинета врача вышла Юлия Устинова, следом Арон Семенович.

— Мышь, загляни ко мне...

Я поставила ведро у стены.

— Так больно? — ощупывает он меня. — Здесь? Кровотечения не наблюдала?..

Бо́льно. Больно везде, все тело ноет...

— Нет, крови не было ни в моче, ни в фекалиях, только по жилам течет что-то еле теплое...

— Вымоталась? — вздыхает он, смотрит на меня грустно, даже руку протянул, чтобы, значит, отечески так по головке потрепать. — Ты все же с тяжестями пока повремени... Нельзя тебе.

— Какие тут тяжести? — отвечаю. — Пол протереть да печи истопить?

С сейфом, естественно, пока не выйдет, нужно переждать, а то и Краскин что-то заподозрил. Да и тяжеленный он, сейф.

— Мышь, а как ты спирт из моего ящика достаешь? — спрашивает Арон Семенович, моет руки у тазика, смотрит на меня.

Хорошо, что платье напяливаю — голова закрыта, специально подольше повозилась.

— Какой спирт? Откуда? — насколько могла изобразила на лице искреннее непонимание.

— Ладно! — махнул рукой. — Иди с Богом...

Опоздала — почти все уже поели. Сидят только Кошак с Устиновой да Женечка с Петей. Ну, естественно, баба Паша у плиты колдует, как из пшенки и клочка сала ужин королевский приготовить.

— Здравствуй, милая Марья... — Петя поворачивает ко мне лицо в темных очках. — Как живешь?

— Спасибо, как всегда, хреново, — честно признаюсь я.

— Ничего удивительного, все так живем... кроме некоторых... — соглашается со мной скрипач.

— Время такое, трудное, — говорит Женечка.

— Ну-ну! На время можно многое свалить! — усмехается Петя.

Я вдруг понимаю, что он на удивление трезвый. Устинова лениво ковыряется ложкой в тарелке, Кошак вожделенно поглядывает на ее кашу, но Устинова отдает все Пете.

— Спасибо, вы просто святая Агнесса! — благодарит Петя. — Женечка, можешь взять себе. Настроения есть нету, у меня мальчик умер сегодня... Пять лет. Здоровый такой, а вот!.. Витаминов не хватило. Жена на рынок пошла обменять вещи, а там ее обворовали...

Баба Паша присела рядом.

— Крещеный был? — спрашивает.

Я сижу и тихо глотаю, доедаю свою кашу. Стараюсь не смотреть ни на кого. Кажется, что все уставились на меня.

— Не успели, далеко идти до церкви... — Петя виновато улыбается.

Входит Лаур и пронзительно свистит в дудку. Строго смотрит на нашу компанию. Мы разбредаемся по своим рабочим местам.

Лаур зажигает свет в коридоре, три раза трубит в свою дудку — по лестнице начинают чинно спускаться наши красавицы под проницательным и пристальным взглядом воспитательницы. Я смотрю на их торжественный выход, затем тихо убираюсь из Дома.

Через окно комнаты наших охранников видно, как в ворота медленно вползает автобус. Следом — легковой автомобиль, из которого выходят три офицера. Моряки в присутствии начальства не столь шумны, но все равно видно, что возбуждены и нетерпеливы в предвкушении ласк и нежностей... Худой и маленький «союзник» в нашей офицерской морской ушанке начинает играть на волынке, под ее пронзительные звуки выпрыгивает из автобуса длинный и худой моряк в кильте, на голове каска-блин. «Союзники» тут же образуют круг, в центре которого начинает прыгать длинный в юбке. Остальные также отплясывают, высоко задирая ноги.

Один из офицеров несколько отличается от товарищей — в полярной американской куртке, на голове фуражка, эмблема покрыта налетом соли. Они с интересом осматривают наш двор и Дом. Да и на «союзников», весело отплясывающих в центре двора, с любопытством посматривает.

— Please, comrades, — вышла к офицерам Лаур, царственным жестом показывает на вход в Дом.

Они смеются, подталкивая вперед офицера в куртке. Я понимаю, почему он показался мне странным — у него наши флотские брюки. Хотя «союзники» часто меняются с нашими, особой популярностью пользуется флотская офицерская тужурка. Начальство скрывается за дверью, матросы свистят. Волынка тошнотворно захлебывается в противном язвительном звуке, которым провожают офицеров. Моряки смеются. Некоторые подходят к Василию, угощают его сигаретами. О чем-то оживленно беседуют, жестов больше, чем слов. Я слышу только Василия, тот буквально кричит, видно, полагая, что если громче, то понятнее:

— Второй фронт... Секонд фронт! Ви неед секонд фронт!..

Странный офицер. Я не выдерживаю и бегу на кухню, оттуда можно увидеть, кто с кем уходит. Открываю дверь и слышу, как Петя играет на скрипке God Save the King, ему довольно прилично вторит на аккордеоне Женечка. Приоткрываю дверь в коридор, из кухни видна только часть зала. Англичане поют, наши, Захарчук и Лаур, растерянно стоят рядом. Странный моряк не подпевает. Может, он из Австралии? Или какой другой английской колонии? Может быть, из Квебека?

Со двора донесся пронзительный свист моряков, одобрительный или совсем с иным подтекстом, было непонятно. Звуки волынки вторят гимну.

— Чего там? — тихо спрашивает баба Паша.

— Гимн поют... «Боже, храни короля»... — отвечаю я. — Наверное, благодарны, что дошли до нас целыми...

— Целыми-то целыми... — вздыхает баба Паша. — Наши сторожевик потеряли, пока их сюда тащили, говорят, подводники немца отогнали, а то бы всех фашист на дно пустил.

К этому времени гимн допели. Петя тут же, без паузы, стал наигрывать «Мы летим, ковыляя во мгле...». «Союзники» тут же подхватили — пели на своем языке, наши девицы стали подпевать на русском. Непонятный офицер также шевелил губами, но, кажется, в голос не пел. Зато во дворе загорланили в полный голос.

Странный английский офицер выбрал Фомину. Они пошли наверх, сопровождаемые громкой песней, следом другие «союзники» с Устиновой и Оленевой. Молоденький офицер с восторгом смотрел на крупное и широкое тело Вики, когда она стала подниматься по лестнице — ступени застонали.

Не успели подняться на второй этаж, распахнулись двери — ворвались в Дом, гремя тяжелыми башмаками, нижние чины и матросы. Тут же гомон, смех, визг! Истошные звуки волынки. Длинный в каске начинает высоко подпрыгивать, под юбкой ничего нет — иногда мелькают поджарые тощие ягодицы. Рев и крики «союзников». Рядом склонился Краскин.

— О чем они? — спросил меня.

— Кричат, когда гимн заиграли, они на улице решили, что кто-то из офицеров умер прямо на девице... — перевожу я. Один из моряков, маленький и юркий, говорит быстро, но внятно. Как ни странно, я понимаю его. — Боятся, что некому будет эсминец вести домой. Если только не возьмут в капитаны одну из наших девиц... Это они шутят, — поясняю я.

— Понимаю. Шутники... Ты вникай и запоминай, Мышь! — напоследок хлопнул меня по плечу.

Автобус выруливал из наших ворот — матросы орали и свистели, стоя в открытых дверях. Один даже соскочил с подножки, некоторое время бежал рядом, сопровождаемый звуками волынки, пока приятели не затащили его. Поехали за очередной партией. Это я замечаю из окна комнаты Вики. У нее в руке замечательная вещь — нож. Нажимаешь кнопку, и лезвие выпрыгивает.

— Давай меняться? — предлагаю я.

— Бери так... — небрежно протягивает мне нож.

Я нажимаю кнопку — узкое хищное лезвие с приятным звуком моментально показывается, тускло мерцая... Отличная вещь!

Звук боцманской дудки разносится по Дому. Я иду на кухню, несу уголь, по дороге сталкиваюсь с Петей. Он аккуратно идет вдоль стены.

— Как ты, Мышь? — спрашивает он, идет дальше, не дожидаясь ответа.

— Когда жену обворовали, Петя? — успеваю я спросить у него.

— Не все ли равно! — идет по коридору в зал. — Сегодня утром...

Я успокаиваюсь, хотя, может быть, у той женщины случилось то же, что с Петиной семьей...

У охранников нож не вызвал особого интереса.

— Барахло, — заявил Василий. — Лезвие слабое... На два удара, не больше...

— Нормальное перо... — лениво хвалит Егор Николаевич. — Больше одного удара и не надо...

— Это когда как... — пододвигает мне стакан Василий. Сами пьют исключительно из огромных кружек. — Сопливый металл...

Я обиделась — нож мне нравится. Сидим и пьем чай. Молчим. На улице сумерки, Дом погружен в полную темноту. Только у входа горит тусклая окрашенная синей краской лампочка. Кто-то вышел, закурил. Пламя на мгновение выхватило из темноты лицо — Инга Лаур. Мы с Василием затихли в темноте у ворот. Около автобуса ходит водитель, чертыхаясь, что-то проверяет в машине. Я осторожно иду к черному входу, Лаур не замечает меня, в темноте я двигаюсь без шума. Докуренная папироса, прочертив в темноте огненную дугу, падает на мерзлую землю, разбросав вокруг ворох искр. Воспитательница сходит по ступенькам вниз, я слышу что-то странное. Замерла, прислушиваюсь: Инга Лаур плачет. Зло и страшно, как человек, который давно не плакал. Рядом с ней на стене виднеется свежая надпись мелом: «Бордель имени Черчилля».

Я протапливаю титан в ванной. Пламя весело гудит и навевает дрему. Я сижу перед печкой, и глаза невольно закрываются.

Со второго этажа доносятся истошный женский крик и шум. Я выбегаю и сталкиваюсь с бабой Пашей. Мчусь наверх.

Краскин закрывает своим телом Женю Швецову, на которую наступает огромный матрос. Он в одних брюках, что он говорит, я не понимаю. Точнее, он орет. Швецова стоит у стены в одной разорванной рубашке, затравленно смотрит на мужчин, зажимая руками разорванную ткань. Из других комнат и из зала стали подбегать другие матросы. Из двери своей комнаты выглянула Кошак. Здоровый что-то кричит им, показывая на Швецову.

— Мышь, о чем они? — заметил меня Краскин. — Чего ему нужно? Что он хотел от тебя? — это уже у Жени Швецовой.

— Я не понимаю его, наверное, ирландец... — пробиваюсь я к политруку.

Меня толкнули к Швецовой.

— Что случилось? — спрашиваю, отталкивая от себя полуголых матросов.

Краскин хлопает по плечу здорового, говорит:

— Все будет нормально, комрад! Ты не волнуйся и не кипятись! Здесь нужно отдыхать, а не скандалить... — повернулся ко мне: — Уводи ее!

Я пытаюсь пробиться с ней через толпу матросов, нас не пускают, хватают и меня, я уже не раздумываю — бью локтями и кулаками всех, кто подворачивается и мешает.

Тут еще наши девицы выбежали на крики и шум, в коридоре совсем стало тесно. Швецову хватают и волокут к огромному матросу, я защищаю ее, ногой ударила одного удачно — завыл и сел на пятки. Краскин страшно орет:

— Тихо! Соблюдать порядок на нашей советской территории!

Его не слушают. Здоровый матрос схватил за грудки, легко приподнял. Политрук ударил его, но неумело, кулак задел ухо. Краскина тут же повалили на пол... Я понимаю, что дело плохо, достаю нож, воткнула его во что-то мягкое — вокруг сразу стало свободнее. Волоку Женю вниз, на лестнице сталкиваюсь с Захарчуком.

— Чего там? — спрашивает.

— Краскина бьют! — объясняю.

Он несется наверх... Тут же следом за нами катится один из «союзников» — первая жертва коменданта.

— К бабе Паше иди! — подталкиваю я Швецову к кухне, сама мчусь на второй этаж, в руке нож.

Что происходит, понять невозможно. Куча тел, одетых и полуголых, смешалась в нашем узком коридоре. В самом центре Захарчук — его кулаки равномерно обрушиваются на головы. Крики и стоны. Я уже приноравливаюсь, кого кольнуть ножом... За моей спиной раздается пронзительный свист боцманской дудки. Все замирают на мгновение.

— Stop! Quietly! — орет крепыш в темном кителе. Он стоит рядом с нашей Лаур.

Та, как бы подтверждая его слова, снова извлекает пронзительные трели из дудки.

— Attention! — проревел старший у «союзников».

Они замерли. Захарчук помог подняться политруку, нос у Краскина разбит да и по щеке стекает кровь. Я помогаю ему. В это время крепыш в кителе орет, что они забыли, что являются моряками флота Его величества, а не стадом обезьян, что если в их яйцах больше ума, чем в голове, то им надо было сидеть в дерьме, а не приходить сюда... Уже спускаясь, поддерживая Краскина, по лестнице, я слышу, как один из матросов объясняет, что он только хотел показать девчонке, как нужно доставить моряку радость... Они смеются. Следом за нами идут Лаур и распаренный Захарчук, дышит он тяжело, но доволен. Рукав гимнастерки порван.

— Союзники хреновы! А ничего — махаться умеют! — радостно заявляет он. — Из-за чего там все?

Я хочу сказать, что из-за Жени Швецовой, но молчу.

Захарчук открывает ключом кабинет Арона Семеновича. Политрука усаживают на стул и смывают кровь — бровь разбита основательно.

— Надо врача вызывать! — решает Захарчук.

Входит Валентина Фомина, смотрит на рану Краскина. Находит нить, иглу...

— Чего они орали? — спрашиваю я.

— Шотландцы, — объясняет она. — Я тоже не поняла... Больно будет. Может, спирт выпьете? — предлагает она Краскину.

Захарчук выходит из помещения.

— Зашивай, потерплю! — улыбается политрук. — Какая-то падла ножом в голову ударила... — жалуется он.

Фомина ловко начинает сшивать рассеченную бровь.

— Голову повыше, — просит она. — Ерунда. Слабый удар — только кожу немного содрали...

— Ты где служила? — спрашивает ее Краскин.

— Полковая разведка... Потерпите еще немного... — накладывает последние швы на рассеченную бровь.

Захарчук приносит бутылку со спиртом.

— Ты чего с ножом, Мышь? — посмотрел на меня.

Только сейчас замечаю, что в руке зажат нож. Убираю его, замечая внимательный взгляд нашего политрука, он непроизвольно подносит руку к ранке на голове.

— Ну что? — уже к Краскину.

Тот кивнул — все в порядке. Комендант наливает по двум стаканам. Смотрит на Фомину, наливает и в третий.

— Будем! — говорит Захарчук.

Выпивают чистый.

Стук в дверь. На пороге стоит старший «союзников». Смотрит на нас. После принятого спирта лица у всех сморщенные и недовольные.

— We are sorry for the incident, — говорит он. — Man who was in fault will be punished!

Я перевожу для политрука и коменданта.

— Как же — наказан! — не верит Захарчук. — Ноу проблем, дружище! Приходите еще, будем рады. Мы любим веселых ребят. Переведи!

Я говорю, что мы рады будем видеть его у нас еще.

— Глотни, — Захарчук протягивает ему стакан со спиртом. — За победу... За викторию.

Союзник на предложение улыбается, отдает честь и выходит.

— Брезгует... — усмехается комендант. — Хрен с ним, нам больше будет...

Автобус с притихшими «союзниками» покидает наш двор. Василий закрывает ворота. Мы не знаем, приедут они сегодня или нет. Небо еще светлое, на горизонте уже висят заградительные аэростаты. Со стороны порта слышны залпы заградительного огня зениток — над сопками в красивом закатном небе появляются светлые облачка от снарядов. Немец заходит с востока, говорят, что ориентируется на здание школы на сопке, наш Дом рядом, потому, возможно, нас и не бомбят — входим в ориентир. Я иду на кухню.

— Чего он с тобой сделал? — спрашиваю у Жени Швецовой.

Она сидит с чашкой чая, ее продолжает бить крупная дрожь.

— Так что случилось? — присаживаюсь рядом.

Женя начинает тихо плакать, не прекращая отхлебывать из чашки.

— Чего пристала! — обняла ее баба Паша. — Чего случилось, Женечка? Ты мне шепни, поведай, на душе легче станет...

Швецова еще всхлипнула, стала что-то шептать бабе Паше на ушко. Я отхожу к плите, наливаю себе прозрачного чаю.

— Ну, нахал! — возмущается старушка. — Наглец! Я понимаю, мужу родному *такое* делать! А то — постороннему! Как у него, развратника, язык повернулся *такое* предложить!

— Сделала бы — не сломалась! — встреваю я. — Из-за этой дуры теперь беды жди!

— Ты понимаешь, что говоришь?! — возмущается баба Паша. — Честная девушка... постороннему *такое* делать должна!..

— Я понимаю — все для фронта, все для победы! — обрываю я ее. — А вот она черт знает о чем думает! Ты что, решила, тебя пригласили вальсировать и частушки петь для «союзников»? Для чего взяли, то и делай! Хоть ртом, хоть жопой!..

Женя смотрит на меня страшными широко раскрытыми глазами. Баба Паша влепила мне звонкую пощечину, я даже качнулась. Спасибо...

В номер Фоминой дверь приоткрыта. Она лежит на кровати и курит. На животе пепельница, выполненная из поддона зенитного снаряда.

— Покажи нож... — просит она, почувствовав мое присутствие.

— Хороший? — спрашиваю я.

— Смотря для чего... Пофорсить или напугать, то да, а так — безделушка!

Легко перебрасывает нож из руки в руку. Делает это ловко и умело. Я завидую.

— Не сжимай его сильно, иначе задушишь и он будет мертвым в твоей руке... — объясняет она, показывая, как нужно обращаться с ножом. — Он должен жить у тебя, а не быть задавленным...

— Ты как сюда попала? — спрашиваю.

— По ранению... У меня инвалидность... — отвечает.

— А тут можешь служить? Инвалидность, значит, не мешает? — интересуюсь я.

Она продолжает играть с ножом.

— Здесь не мешает... У меня детей не будет из-за ранения... Вот так! — резко махнула рукой — нож вонзился в стену у зеркала...

Больше в тот день автобус не приезжал. Краскину позвонили, он вышел в белой повязке на голове из своего кабинета и объявил:

— На сегодня — отдых! Увольнительные в город отменяются!

Женечка и Петя собрали свои инструменты и удалились. Петя по обыкновению выключил свет в коридоре. Как он его чувствует, я не понимаю. Комендантский час уже наступил, но у них пропуск. Дом затих и замер в ожидании утра. Тихо проскрипел по ступеням Захарчук, наверное, пошел к Кошаку...

— Мышь! — Краскин кивнул на свою дверь.

Положил передо мной стопку сероватых листков бумаги. Я сижу за его столом. За моей спиной фотографический портрет нашего вождя и учителя главнокомандующего И.В.Сталина. Рядом другие лидеры — я знаю только Аббакумова. Их карточки меньше размером и в более скромных рамочках.

— Пиши, о чем они говорили. Естественно, что понимала... — говорит он.

Тихо работает радио, опять передают классическую музыку.

— Выяснила, что он от нее требовал?

— Точно не знаю, но хотел или в рот, или в зад... — докладываю я. — Мне она не говорит, бабе Паше рассказала...

Начинаю писать. Перо старое и все в сгустках чернил, противно скрипит и рвет бумагу..

— ...У нее спросите — она все скажет, как было...

Я поднимаю глаза — Краскин странно смотрит на меня и молчит.

— Что? — осторожно интересуюсь я.

— Господи! Что же мы с вами делаем? — говорит он.

Я понимаю и не понимаю его. Чего сейчас-то разобрало? Столько партий уже прошло, я и счет им потеряла. Большинство лиц смазались в какую-то общую массу. Да и времени у меня нет на сантименты. Может, у Краскина много свободного времени, чтобы обдумывать и размышлять, у меня его нет, да и желания нет думать. Есть и спать. Все!

На толчке привычно людно. За «союзниками» бежит орава малолеток, все кричат. Быстро научились на английском говорить. Я в этот раз действую более осторожно — никаких обменов. Пусть немного проиграю, зато надежнее. Продаю консервы и галеты, тщательно выбираю нужное мне белье. Замечаю женщину, она, как павлин среди кур, резко выделяется среди посетителей рынка, пусть даже и пытается как-то слиться или раствориться в темно-серой массе. В руке держит какие-то воздушные ажурные кружева, я такого белья не видела даже у наших девиц.

— Как ими пользоваться? — я осторожно дотрагиваюсь до невесомых чулок.

Господи! Неужели есть места, где это могут носить?

Она объясняет, как к поясу крепятся чулки, можно использовать и подвязки вместо пояса, они у нее тоже имеются.

— А деньги у тебя есть? — спрашивает она.

— Сколько нужно? — спрашиваю.

Она называет такую сумму, от которой еще вчера меня бы пот прошиб, но сегодня я не торгуюсь, беру белье и быстро прячу его под ватник.

Тут я замечаю одного из «обмылков» Валета, подбирается в толпе ко мне, оглядываюсь и понимаю — обложили. Сам Валет лениво идет чуть в стороне, но внимательно наблюдает за моими действиями. Я достаю нож, забыв все уроки Фоминой, держу его так, что побелели костяшки пальцев. Понимаю, что можно заорать и звать на помощь, только никто не придет, только патруль или... Есть счастье на земле! Есть! Вижу двух наших морских офицеров, покупают у сомнительного вида бабки бутылки, вероятно, с «шилом». Неспешно пробираюсь к ним, Валет и его подручные сначала не поняли мои действия, а когда уяснили, рванулись было ко мне, но я уже стояла рядом с возможными спасителями. Один из них, маленького роста, уже приложился к горлышку бутылки, пробуя товар, когда я осторожно потрепала за рукав его товарища.

— Я знаю, где хороший спирт взять можно, даже водку продают!.. — говорю я. — Зачем вам молодые организмы всякой сомнительной жидкостью губить?..

Он повернулся ко мне и смотрит. Я тут же вспоминаю его — странный «союзник» в нашем Доме. Теперь я замечаю то, что ускользнуло от меня, — бледное лицо подводника, как и у его товарища. У моряков с эсминцев лица красные и обветренные — мостик на корабле открыт, весь день на ветру и морозе. Опирается на наборную красивую трость, но это для форса — у нас в Доме ходил совершенно свободно. Морские офицеры часто ходят с тростями, курят трубки, ну всячески набивают себе солидности и веса в глазах у местных барышень.

— Иди отсюда! Чего ты понимаешь в спирте! — шипит на меня торговка. — Чистейший медицинский, как слеза! Я «огоньком» не торгую! — рекламирует она товар. — Все берут и не нахвалятся!..

— Хвалить точно — нечего! — перебиваю я ее.

Замечаю краем глаза, как компания Валета вьется вокруг меня, подбираясь все ближе и ближе.

— Я вас помню, вы вчера с «союзниками», двумя офицерами с эсминца, к нам в Дом... то есть в интернациональный клуб приезжали... — тихо говорю я.

Он густо краснеет и смотрит по сторонам.

— Вы не бойтесь. Я никому не скажу... — успокаиваю я его.

— Качественный и чистейший! — нахваливает спирт какой-то инвалид в потертой солдатской шинели, сам жадно облизывает глазами бутылку. — Вы, товарищ военмор, не накапаете мне малость? С утра мучаюсь... — ловко достает медную гнутую кружку.

— Шурка, что девчонке нужно? — спрашивает своего товарища офицер. На нем новенькие, еще непривычные погоны в четыре звездочки, кажется, капитан-лейтенант.

— Иди-иди, шалава! — вторит торговка. — Не мешай! Тут люди с понятием, в сопливых не нуждаются!

— Пошли! — тянет меня в сторону Шурка. — Без меня покупай, на борту встретимся... — говорит он капитан-лейтенанту.

Валет еще какое-то время следует за нами, но, видя, что офицер идет рядом, отстает.

— Вы у нее зря берете! — советую я. — Тут рядом совсем ректификат можно взять вполне приличный...

Он меня не слушает, идет через толпу. Я держусь за его рукав, чтобы не отстать и не затеряться.

Мы выбираемся с толчка, идем по деревянному тротуару. Доски приятно прогибаются под ногами. Я почему-то следую за ним, он шагает широко и быстро.

— Тебя как зовут? — спрашивает он.

Вокруг пусто, только вдали гудит увязшая в грязи полуторка, ее толкают на сопку солдаты.

— Маша. Я в Доме работаю... печи топлю, мою полы... — поясняю я характер мой деятельности. — Вы не волнуйтесь, я молчать буду, никому про вас не расскажу.

— Я не боюсь... — он смутился снова. — Ты можешь записку передать? — смотрит на меня.

Я впервые в офицерском клубе. Светлые высокие стены, на которых картины в тяжелых багетах. На них, картинах, естественно, изображены военные корабли и море. Людей мало, только у окна разместились три моряка да официантки в белоснежных кокошниках иногда проходят вдали, косо посматривая на меня и мой ватник. Я его не стала сдавать в гардероб — в нем еще остались галеты и шоколад, да и чудесное белье запрятано в потайной карман. Сижу и пью чай. Настоящий. На блюдечке передо мной сахар и тонкий кусок белого хлеба. Пью вприкуску — так вкуснее и дольше. Он сидит передо мной и пишет записку. На кителе погоны с одной звездой — капитан третьего ранга. Пишет крупным детским почерком, уже на второй странице. Задумался, смотрит сквозь меня. Подошла накрахмаленная сытая официантка, он протянул ей талон. Через несколько секунд она поставила перед ним стакан с водкой. Он, кажется, и не заметил этого.

— Как она? Валя? — очнулся от своих дум.

— Ничего... — отвечаю. — Тут танцы устраивают?

— Что? — сначала не понимает он. — А, танцы? Там зал специальный есть... — Кивнул головой куда-то за мою спину.

Что-то дописал и сложил записку в привычный треугольник. Застыл над ним, собираясь что-то дописать.

— Ее фамилия Фомина, — подсказываю я.

— Да. Передай ей, пожалуйста... — протянул треугольник. Сложил перьевую самописку. — Ты же выходишь в город? Знаешь, где общежитие плавсостава?

— Кто же не знает! — усмехаюсь я.

— Принесешь ответ для Качалова?.. Если, конечно, будет...

Я смотрю на него — совсем еще молодой, только лоб пересекают крупные морщины. А глаза светлые и чистые, как у ребенка.

— Конечно, принесу, — обещаю я.

Во дворе нашего Дома стоят две машины, одна из них с красным крестом. На крыльце расположились незнакомые мне люди, наших во дворе не видно. Какие-то строгие офицеры в шинелях из хорошего сукна бродят около туалета. Курят, что-то рассматривают внутри деревянного строения.

— Швецова руки на себя наложила! — быстро сообщает мне охранник Егор Николаевич.

— Это какая? — оторопело интересуюсь я.

— Женя... в сортире повесилась. Насмерть. Видно, еще ночью с жизнью рассталась... — охотно объясняет он. — Вот глупая дева!..

Я бреду к Дому. Путь мне преграждает молодой краснолицый офицер. Строго смотрит.

— Я здесь работаю... Уборщицей... — показываю ему пропуск.

Он внимательно изучает его.

— В туалет ходили сегодня? — пропуск мой не отдает.

— Конечно...

— Ничего странного не заметили? — интересуется он.

Конечно, ничего. Пахнет, как всегда. Туалет разбит на два отделения, одно для нас, женщин, другое — мужское. Но различия уже давно никто не делает — где свободно, туда и идут.

— В какую кабинку ходили? — спрашивает строгим голосом.

— Вон в ту... — показываю рукой.

— Идите пока.

Возвращает мой пропуск, идет к туалету. Слышу, как говорит своим, что девчонка, это я, ничего не видела. Обычный суицид. Жалко время терять на такую ерунду...

В Доме непривычно много народу. Ходят по коридорам, заглядывают в комнаты, проверяют что-то, ищут. Захарчук и Краскин сопровождают солидного мужчину в кожаном пальто и каракулевой папахе. Понимаю, что начальник. Неторопливо прохаживаются по коридору, курят. Пытаюсь незамеченной проскользнуть на кухню, но меня окликают из кабинета врача.

— Маша, иди сюда! — зовет баба Паша.

Окончание следует

S U M M A R Y

NTV. Summing up
A set of stuff devoted to the reflection over dramatic events connecting with NTV channel.

Lev Karakhan
Without demiurge
On a new dramaturgy of Cannes Film Festival presented by new administration.

Andrei Plakhov
Elegant optimism

Nanni Moretti:
«This film collects and develops all my preceding ones»
Review of LA STANZA DEL FIGLIO and interview with the director.

Zara Abdullayeva
Winter path
Review of Michael Haneke's LA PIANISTE (France).

Elena Plakhova
In an ultramundane perspective
Review of Tsai Ming-Liang's NI NEI PIEN CHI TIEN? (France).

Mikhail Trofimenkov
Expertise
Review of Cedric Kahn's ROBERTO SUCCO (France).

Anton Dolin
Panta rei
Review of Imamura Shohei's AKAI HASHI NOSHITANO NURNI MIZU (Japan — France).

Mikhail Trofimenkov
The French Patient
Review of François Dupeyron's LA CHAMBRE DES OFFICIERS (France).

Natalya Sirivlya
Threepenny opera
Review of Artur Aristakisyan's PLACE ON THE EARTH (Russia).

Dmitry Bykov
«There must be a star in the sky at our place...»
Some plots that would have interest our cinema, but have not.

Anatoly Korolyov
Anonym shaking his spear
Comments on the problem of Shakespeare origin in keeping with Gililov's book «Play about William Shakespeare».

Vladimir Levashov
Illusion in three states
Biennale in Venice and peculiarities of contemporary art market.

Sergei Khoruzhyi
ABC of identity
Continuation of conversation about alternative anthropology.

Dmity Desyaterik
WA, or Mysteries of discomfort
A portrayal of Woody Allen.

Mikhail Aldashin
We are narrow-sighted introverts
Conversation with a noted animator on trends in animation of today.

Elena Stishova — Natalya Sirivlya
Competition for the best bad film
Coverage of the national film festival Kinotavr-2001.

Dmitry Komm
Twilight zone of cinema
Coverage of the Sochi International-2001.

Yury Norstein
Snow on the grass
Excerpts from the book by a well-known animator.

Charlotte Rampling:
«I've got something from kamikadze in me...»
Interview with the actress on her mode of work and priorities in cinema.

Alexandre Rogozhkin
A house, or A commemoration day
Script for a future film of Alexei Uchitel.

-24161

10 ОКТ 2001

Российская книжная палата
2001
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 15.08.01. Подп. к печати 13.09.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,44
Заказ 377. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Ежик в тумане»

режиссера Юрия Норштейна

О фильме читайте в рубрике «Опыт»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Д.ДРАГУНСКОГО, Б.ГРОЙСА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, В.ЛЕВАШОВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.НИКИФОРОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, М.РЫКЛИНА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, С.ХОРУЖЕГО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кино в отсутствие льгот

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2001:
«ФАНАТИК» Генри Бина
«ИНТИМ» Патриса Шеро
«АМЕЛИ» Жан-Пьера Жене
«ЭВРИКА» Синдзи Аоямы
«КАНДАГАР» Мохсена Махмальбафа

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МИИКЕ ТАКАСИ
ЖАН-ЛЮК ГОДАР
АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Догма» продолжается
Британская кинонеделя в Москве

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телесериал «Элли Макбил»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ПЕТЕР КУБЕЛКА
МАЙКЛ НАЙМАН
ТЕНГИЗ СЕМЕНОВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Борис Добродеев. Воспоминания

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Александр Рогожкин. ДОМ, или ДЕНЬ ПОМИНОВЕНИЯ
Инна Туманян. МАТЬ, О МАТЬ МОЯ, МАМОЧКА...
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

НОВАЯ РУБРИКА **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**